

Д

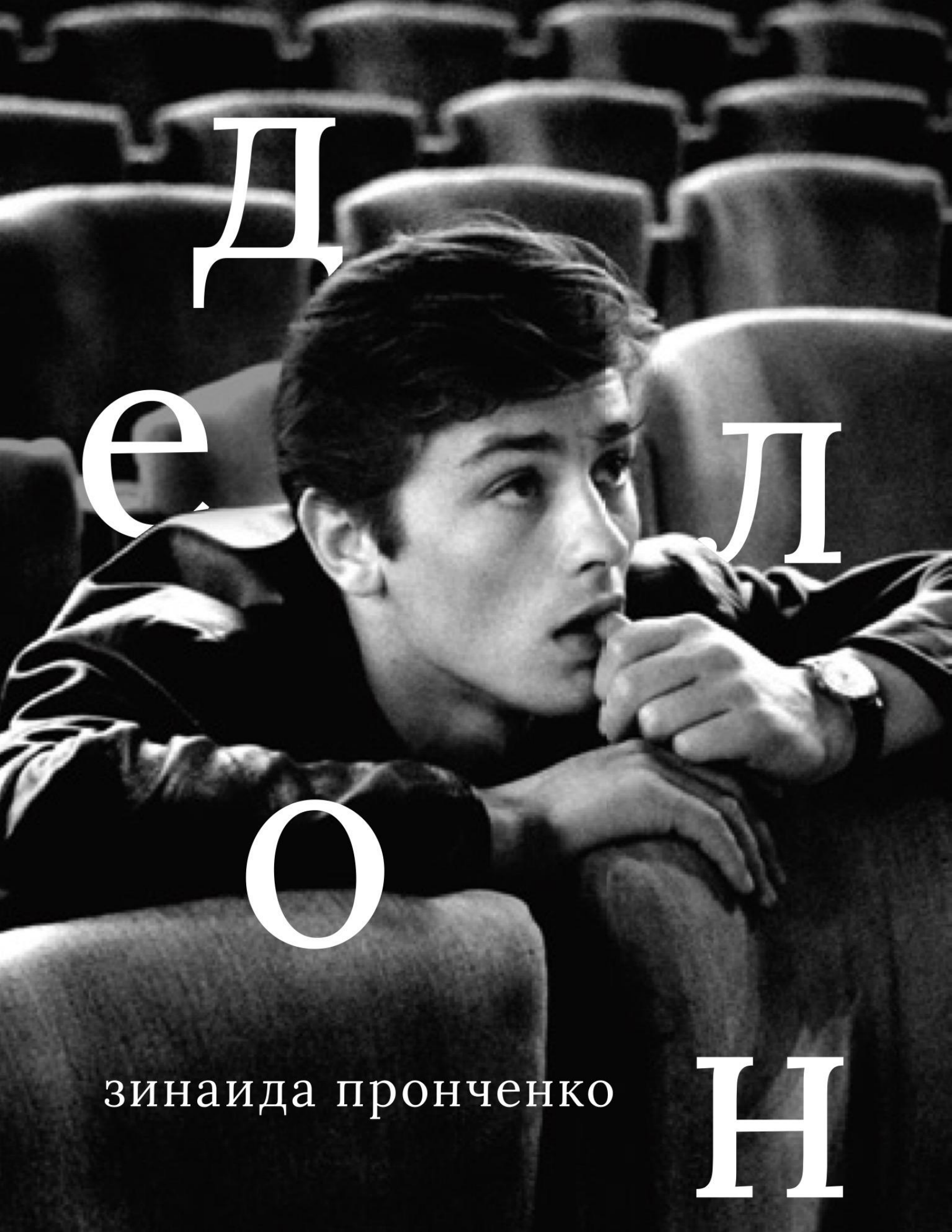
е

л

о

зинаида пронченко

Н



Д

е

л

о

зинаида пронченко

Н

брандо рикман
стюарт китон
кассаветис
сюдов триер
драйвер чаплин
шигулла мекас
гиш де ниро
годар синьоре
холодная дин
шнайдер моро
поланский витти
файнс тарковский
жулавский марэ
кроненберг юппер
малкович херцог
флаэрти скотт



Автор серии: Любовь Аркус
Дизайнер: Арина Журавлева

CEAN^o|C

П81
УДК 791.44.071.2
ББК 85.373(3)



Пронченко Зинаида
Ален Делон. — СПб.: Сеанс, 2021. — 272 с.: ил. — 18+
Серия «Сеанс. Лица»

Мученики, убийцы, авантюристы, любовники и частные детективы — все герои и амплуа Алена Делона сошлись на страницах этой книги. Зинаида Пронченко подробно рассматривает творческий и жизненный путь легендарной французской кинозвезды. Издание дополняет интервью с актером.

В оформлении издания используются иллюстрации из архива
ALAMY | ТАСС

© 2021 Пронченко З.
© 2021 Сеанс

978-5-6042795-0-2

зйнайда пронченко

ален
делон

содержание

краткая биография	6
избранная фильмография	14
избранная библиография	18
вступление. третий человек	21
глава 1. святой и мученик	29

глава 2. бандит и убийца	99
глава 3. проходимец и авантюрист	147
глава 4. отвергнутый любовник	177
глава 5. полицейский и частный детектив	215
р. s. ален делон: «все, что я сделал в кино, я пережил»	247

бунтарь без причины

краткая биография

О плохом характере звезды и по сей день слагают легенды. Причины следует искать, как всегда, в детстве. Родители Делона развелись очень быстро, и ребенок оказался предоставлен сам себе. Маленького Алена передавали с рук на руки, большую часть времени он провел в приемных семьях и интернатах. В том числе прожил несколько лет в знаменитой тюрьме Френ — его кормилица была замужем за привратником — актер утверждает, что несколько раз в совсем юном возрасте даже присутствовал при смертной казни. Причины доверять людям или судьбе у Делона не было с самого начала. Этим и объясняется его глубинное презрение к правилам, хорошим манерам и даже законам.





солдат

Делон не получил аттестат зрелости. Из всех учебных заведений вылетал с волчьим билетом. Поэтому столь удачной ему показалась идея записаться добровольцем в армию и немедленно отправиться на войну в Индокитай. Армия стала его школой, хоть впоследствии актер много раз говорил, что винит родителей, позволивших ему пройти через этот опыт и столкнуться с ужасами войны (именно они дали разрешение юному рекруту, ведь Делону не было и восемнадцати). Тем не менее, единственный кодекс, что чтит в своей жизни Делон, — армейский. Именно армия сделала из него мизогина и мизантропа — этот образ надменного, неумолимого, но благородного убийцы он с успехом десятилетиями воплощал на экране.

СЕКС-СИМВОЛ



Вернувшись с войны, Делон оказался буквально на улице. Точнее на площади Пигаль — самом значимом районе Парижа 1950-х. Первый его адрес — бордель: дембеля без роду без племени приютили сердобольные жрицы любви. Как утверждает сам актер, почти всем в этой жизни он обязан женщинам, разглядевшим в нем звезду раньше продюсеров и режиссеров. Красота может и не спасла мир, зато помогла молодому человеку, не знавшему, куда податься, устроить свою судьбу. Первый фильм Делона назывался «Когда вмешивается женщина» — вмешались Брижит Обер и Эдвиж Фейер, блиставшие в ту эпоху. Первая надоумила его сниматься, вторая познакомила с Ивом Аллегре. Дело оставалось за малым, чтобы кто-то прокричал: «Камера, мотор!»



мафиози

Примерно в то же время Делон, шатавшийся по парижским бульварам без дела, попал в дурную компанию. Если армия научила трудного подростка дисциплине, то улица — понятиям. Одним из ближайших друзей звезды стал тулонский мафиози Франсуа Маркантони, именно он ввел Делона в «авторитетные круги» — как Парижа, так и Лазурного берега. Близость с бандитскими кругами, которая столь будоражила стремившегося быть настоящим мужчиной Делона, сослужила ему плохую службу. Не было бы в его жизни Маркантони, не случилось бы, возможно, «дело Марковича».

убийца

И по сей день загадка Марковича, чуть не стоившая Жоржу Помпиду президентского кресла, а Делону карьеры, волнует умы поклонников актера. Стефан Маркович, телохранитель звезды, с которым Делона связывали более чем тесные отношения. Говорят они делили и стол, и кров, и Натали Делон, а также участвовали в таких предприятиях, которые не прошли бы цензуру ни тогда, ни сейчас, возмись кто-нибудь снимать о жизни Делона байопик. Тело Марковича, сильно обезображенное, было обнаружено в мусорном баке в предместье Парижа в самый разгар съемок международного хита «Бассейн». В своей предсмертной записке Маркович просил винить «А. Д.» Следствие шло несколько лет, но не дало никаких результатов. Официально актера оправдали, но репутация его была навек испорчена. В знаменитом интер-





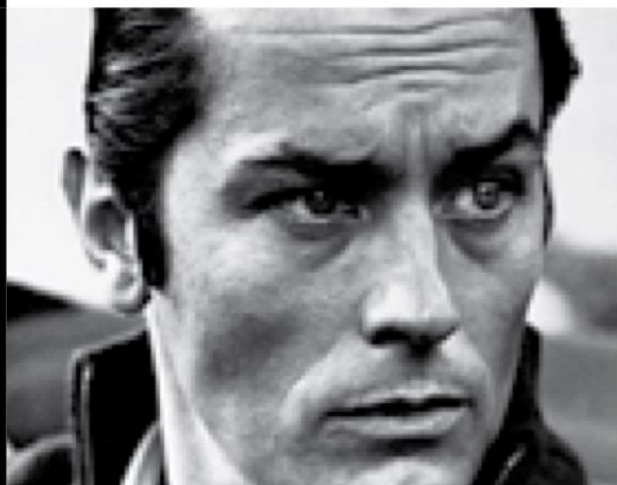
вью журналисту Оливье Тодду на вопрос, убивали ли вы когда-то, Делон дает подозрительно неоднозначный ответ: «Если да, то вы сразу отправите меня за решетку?»

Делон — практически единственный представитель профессии во Франции, открыто придерживающийся правых взглядов. Актер называет себя голлистом и каждый год под прицелом телекамер посещает могилу генерала де Голля в Коломбэ-ле-Дёз-Эглиз. Более того, в 1980-е Делон выкупил за внушительную сумму оригинал обращения де Голля к нации с призывом присоединиться к силам Сопротивления в Лондоне. Во второй половине жизни от правых взглядов актер отказался в пользу ультраправых. Его поддержка Жан-Мари Ле Пена, лидера националистической партии Front National, наделала в свое время

много шуму (Ле Пен не признавал в своих речах преступления нацизма, в частности существование концлагерей). Известны и откровенно расистские выпады Делона, всегда осуждавшего политику толерантности и мультикультурализма. Таким образом из звезды актер с годами превратился в парию и мишень для шуток в прессе.

Знаменитая песня Клода Франсуа «Недолюбленный» (Le mal aimé) как будто написана о Делоне. Звезда, чье имя давно стало нарицательным и кумир миллионов, чей неотразимый взгляд с экрана воспели и Мадонна, и «Наутилус Помпилиус», ни разу не получал призов Каннского фестиваля и вообще каких бы то ни было значимых актерских наград, кроме «Сезара» за роль в «Нашей истории» (Делон демонстративно не явился на церемонию). В ито-

ге в 2019 году директор Каннского фестиваля Тьерри Фремо решил восстановить справедливость и вручить Делону «Почетную пальмовую ветвь». Не снимавшийся почти десять лет актер в благодарственной речи объявил, что не только завершает карьеру, но и готовится к смерти. «Моя жизнь кончена, я кончился, но меня бы не было без вас».



избранная фильмография

1960: «на ярком солнце», реж. рене клеман. лучшая экранизация легендарного романа патриции хайсмит и манифест классовой борьбы. делон в роли талантливого мистера рипли — неотразимый убийца, совершающий преступление не столько из зависти, сколько из жажды лучшей жизни, правом на которую он, увы, не обладает в силу скромного происхождения.

1960: «рокко и его братья», реж. лукино висconti. шедевр на все времена от аристократа и коммуниста висconti, обретшего в делоне свое второе «я». притча о вреде смирения с душераздирающим финалом. роль рокко стала боевым крещением для дебютанта скромных, по мнению большинства критиков, талантов.

1962: «затмение», реж. микеланджело антониони. третья часть экзистенциальной тетралогии антониони, столь сильно повлиявшей на андрея тарковского. делон продолжает свой итальянский вояж, подле него на пустынных улицах вечного города моника витти чувствует себя еще более одинокой.

1963: «мелодия из подвала», реж. анри вернёй. первый коммерческий хит с участием делона и первая совместная работа с кумиром юности — жаном габеном. криминальная драма, побившая все рекорды в прокате и в ссср, и в японии. делон становится звездой мирового масштаба.

1963: «леопард», реж. лукино висконти. экранизация культового романа томази ди лампедузы. монументальная историческая фреска о связи времен и о рождении нации. делон в роли танкреди, беспринципного парвеню, готового ради титула и денег предать и гарибальди, и короля, и родного дядю — князя салино (блестящая роль берта ланкастера).

1964: «непокоренный», реж. ален кавалье. первый продюсерский опыт делона. антимилитаристская картина, смело осуждающая колониальную политику франции и войну в алжире. выдающаяся роль делона, сыгравшего солдата неудачи томаса влассенрута.

1967: «искатели приключений», реж. робер энрико. любимый фильм всех советских школьников. трогательные авантюристы делон и вентура как наследники героев александра дюма и жюль верна одновременно.

1967: «самурай», реж. жан-пьер мельвиль. первая часть знаменитой трилогии мельвиля с делоном. его джеф костелло — несущий смерть мертвец, для которого свингующий париж — царство мрачного айда. именно с этой картины начнется синефильский культ делона — не актера, а звезды, не человека, а бесплотного духа и тени от идеи.

«бассейн» «первая ночь покоя»

«месяе кляйн»

1969: «бассейн», реж. жак дере. безупречный эротический триллер, не дающий покоя кинематографистам и сорок лет спустя. франсуа озон и лука гуаданьино отметились вольными ремейками. воссоединение пары десятилетия — алена делона и роми шнайдер — увы, лишь на экране.

1972: «первая ночь покоя» («профессор»), реж. валерио дзурлини. декадентская драма о бессмысленности существования. редкий случай — делон играет интеллектуала, цитирующего сонеты петрарки, и слабака, не способного справиться с депрессией.

1976: «месяе кляйн», реж. джозеф лоузи. кино, опередившее время. продюсерская инициатива делона, посмевшего в соавторстве с лоузи указать франции на непростительные ошибки, совершенные в период немецкой оккупации.

избранная библиография

венсан квиви, «ален делон ангел и преступник» (vincent quivy, alain delon ange et voyou, 2017). подробнейшая биография от журналиста, а не кинокритика, одобренная самим делоном. тщательная работа с фактами и никаких оценочных суждений.

жан-марк паризи, «проблема с красотой (глядя на делона)» (jean-marc parisis, un problème avec la beauté (delon dans les yeux), 2018). делон, как герой романа в стихах. домыслы и догадки от

явно влюбленного в звезду писателя. готовый сценарий для байопика.

николь кальфан, «полученное письмо к алену делону» (nicole calfan, lettre entrouverte à alain delon, 2012). автобиография в форме личного послания актрисы, обязанной своей карьерой делону. довольно удачная попытка залезть алену в душу.

александр брагинский, «ален делон без маски» (2009). главная книга о делоне на русском

языке от главного франкофона и франкофила александра брагинского. довольно старорежимная биография, полная неуместного морализаторства.

бернар виоле, «загадки делона: неофициальная биография» (bernard violet, les mystères delon: la biographie non autorisée, 2000). книга, издание которой ален делон пытался запретить через суд — автор слишком много внимания уделил так и не раскрытому делу стефана марковича.

ален делон, «все, что я сделал в кино, я пережил», интервью с самюэлем блюменфельдом (alain delon, tout ce que j'ai fait au cinema je l'ai vécu, entretien avec samuel blumenfeld, 2018). перевод беседы, в которой актер подводит итоги жизни и карьеры, приводится в этой книге в качестве постскрипта.



ален делон

вступление. третий человек

«Мертвые принадлежат нам, если мы согласны с тем, чтобы принадлежать им. Поверьте мне, Жерар, что мертвые могут продолжать жить».

Жюльен Давьенн

«Зеленая комната». Реж. Франсуа Трюффо. 1978

«Печальные воспоминания, я тоже приветствую вас, ведь вы — часть моего прошлого».

Жорж Куртелин

«Армия теней». Реж. Жан-Пьер Мельвиль. 1969

В легендарном «Третьем человеке» майор Кэллоуэй, пытаясь разубедить решившего во чтобы то ни стало узнать правду писателя Мартинса, произносит: «Все раскопки ведут на кладбище, оставьте смерть профессионалам». Кто же они, эти загадочные профессионалы, специалисты по небытию? Несущие смерть

бандиты и убийцы? Или отрицающие смерть святые и мученики? А может быть, проходимцы и авантюристы, стремящиеся смерть обмануть? Или же, напротив, отвергнутые любовники, призывающие смерть избавить их от страданий? Наконец, возможно, это стражи закона, полицейские, самонадеянно полагающие, что смерть следует приструнить, — речь о них? Любой ответ тут будет верным, ибо каждый человек, только появившись на свет, становится профессионалом в нелегком деле умирания. А если судьба определила его в актеры, то жизнь — уже не отсроченная смерть, а бесконечное к ней возвращение.

С 1957 года и до наступления XXI века Ален Делон был занят лишь одним, главным — овладением и монополизацией смерти. Нет, он не подался в магнаты похоронной индустрии — Делон воцарился на экране в роли главного покойника.

Никто не умирал так часто и так убедительно, как он. Смерть — его удел. Иногда нас освобождают от зрелища его финальных конвульсий, как в «Месье Кляйне» Жозефа Лоузи: было достаточно поставить этого актера в одном кадре с портретом кисти Адриана ван Остаде — и смерть бралась за работу. Иногда, напротив, мы вынуждены подглядывать и ужасаться макабру: как в «Двое в городе» Жозе Джованни лезвие гильотины отсека-

ет от туловища голову Делона, и она катится на камеру — капустным кочаном, Горгоной Медузой. А бывает, что только часть Делона умирает, как в «Ледяной груди» Жоржа Лотнера: секунду назад он выстрелил своей возлюбленной в затылок, и его лицо подобно альпийским снегам, безучастно поблескивающим на заднем плане. Сердце Делона может и просто остановиться — как у обывателя, не героя и не любовника: в «Спешащем человеке» Эдуара Молинаро он выпускает дух за столиком ресторана, в правой руке — телефонная трубка, в левой — бокал шампанского. «Продано», — кричат ему на другом конце провода; да, действительно, он заплатил по всем счетам. И уж совсем беспардонно Делона «кончают» в «Троих нужно убрать» Жака Дере, подловив в самом последнем кадре: он вроде спасся и фланирует в белых пижонских брюках по Елисейским полям, как вдруг в глотку ему засовывают дуло пистолета.

Небытием он одержим и в кадре, и за кадром, не различая то, чего не было никогда, и то, чему уже никогда не быть; да и какая разница — рано или поздно вымысел будет поверен реальностью, сыгранная смерть однажды будет прожита наяву.

Парадокс заключается в том, что кино — единственный медиум, умеющий поймать в свои сети и сберечь легкое дыхание времени, — способно еще и остановить его

неумолимый бег. В кино ничто не проходит бесследно, и юность кумира, к счастью, бессмертна. Увы, самому Делону лицезреть запечатленное время — страшная мука. Хорошо, что его больше не зовут под свет софитов. Получая почетную «пальму» в 2019-м, он будто попал на свои похороны: торжественные и чуть снисходительные речи напоминали газетные некрологи. Тягостно, мучительно, неуютно звезде в этом XXI веке. Поэтому Ален Делон говорит о себе, единственном и неповторимом, исключительно в третьем лице. Делон-актер и Делон-режиссер остались по ту сторону экрана, на другом берегу реки времени, а Делон-человек потерялся в зрительном зале.

Он по-прежнему признает превосходство только других мужчин, старших по возрасту и званию. Но досье авторитетов собрано и закрыто, много лет назад убрано в дальний ящик, и оно уже не пополнится никем. Рене Клеман, Лукино Висконти, Жан-Пьер Мельвиль. И basta. Все — мэтры, все — покойные, всем он попил крови на площадке. Ведь Ален Делон не слушал никого, кроме собственных демонов. Которые, казалось, ему нашептывали с детства и по недавнюю пору: ты — маленький, не любимый родителями мальчик, ты — обуза, но ты — и дикий волк, покажи им, добейся если не уважения, то страха. В конце концов, как учил его корсиканский

ален делон





ален делон

гангстер Франсуа Маркантони в незапамятные времена в Тулоне: угроза — лучшее средство убеждения. Вместе с тем какая банальность — эта мужская правда и кодекс чести! Какая пошлость — этот психологический портрет, выписанный словно по лекалу! Развод родителей; хулиганство как побочный эффект одиночества; бунтарь по причине, отправившийся в Индокитай на колониальную войну, чтобы из отрока превратиться в мужа. Этими базовыми экзистенциальными страданиями Ален Делон — и в жизни, и на экране — десятилетиями оправдывал примитивную мизогинию и вечную arrogance на грани с хамством, блатные привычки и моральный релятивизм «расы господ», к которой причислил себя без спросу. Оправдываться все равно поздно. Его красота поблекла, его фильмы смотрят студенты киношкол и сентиментальные пенсионеры. Уже никому нет дела до XX века, разве что феминисткам из организации «Женщины Голливуда», выпустившим заявление против вручения Делону почетной «Пальмовой ветви» в 2019 году. Вряд ли они читали «Леопарда» Томази ди Лампедузы. Вряд ли догадываются об истинном значении ставшей крылатой фразы: «Чтобы все осталось по-прежнему, все должно измениться». Настоящий хищник должен уметь приспосабливаться, чтобы и дальше пожирать своих жертв.

Последняя картина, в которой он еще Делон, а не свадебный генерал, — «непринципиальный» для столь обширной фильмографии триллер Жюль Беа «Танцевальная машина» 1990 года. В этот год Делон кончился. Символично, что для прощания он выбрал себе персонажа с говорящей фамилией Вольф и своим собственным именем Ален. Ален равняется Вольф: пятьдесят с лишним лет он метался между собакой и волком и вот определился, на чьей он стороне, в какой стае. Конечно же, среди диких животных. В «Танцевальной машине» у героя Делона барахлит мотор. Он хромает, он нездоров, он проиграл. Но, как и всегда, он полон презрения к людям, как и прежде — рифмует любовь со смертью. Изменилось лишь одно — время. Делон медленно склонял себя перед ним — *futur* становилось *present*, затем превращалось в *passé immédiat* и сразу же в *imparfait*. И вот пришел черед неизбежного — *passé composé*, прошедшего законченного. Карьера, которой Делон так гордится, завершена, скомпонована. Казалось бы, уступка времени — его единственный компромисс. Но нет. Компромисс в том, что он до сих пор жив. Терпением и отвагой полон взгляд, адресованный с экрана Делоном Делону в зал. Актер обращается к человеку. Говорит уже не в третьем лице, а на ты.

СВЯТОЙ И МУЧЕНИК

1





на съемках фильма «рокко и его братья». лукино висконти. 1960

1960: «Рокко и его братья»

В Лондоне весной 1958 года, незадолго до начала съемок «На ярком солнце» Рене Клемана, Ольга Ортиц, агент Делона, знакомит своего подопечного с Лукино Висконти, прибывшим в столицу Великобритании, чтобы поставить в Ковент-Гарден «Дона Карлоса». Однако не оперой Верди заняты мысли режиссера. На уме у Висконти «Рокко и его братья» — сценарий сейчас лихорадочно заканчивает в Риме целая плеяда авторов. История бедной семьи с юга Италии, из Лукании, приехавшей в Милан за лучшей жизнью, для которой он отчаянно ищет подходящих актеров, — первый случай в фильмографии Висконти, когда идея картины не берет начало в конкретном литературном произведении. Все знают, что

Делон у Висконти сыграл Мышкина; очевидно в «Рокко» и влияние романа Карло Леви «Христос остановился в Эболи», а также поэмы Рокко Скотелларо, в честь которого и названа картина; определенные параллели можно провести и с «Гроздьями гнева» Стейнбека. Однако сценарий писался «с чистого листа»: постоянной своей соавторке Сузо Чекки д'Амико («Чувство» 1954-го и «Белые ночи» 1957-го) Висконти поручил новеллу, посвященную Симоне; драматург Энрико Медиоли, впоследствии работавший с маэстро над «Гибелью богов» и «Семейным портретом в интерьере», занялся младшими братьями Чиро и Лукой; уроженцам Лукании Паскуале Феста Кампаниле и Массимо Франчозе достались братья Винченцо и Рокко. Так сценарий неожиданно обрел пятичастную структуру по аналогии с Пятикнижием Моисеевым: библейские мотивы — ровно то, чего не хватало оригинальному замыслу Висконти. Через социальное стало проступать мистическое, религиозное.

Висконти пострадал за «Рокко» немало — и до, и во время съемок. Расплевался с первым продюсером Франко Кристальди (в биографии Висконти авторства Лоранса Скифано сказано, что переписка Висконти с Кристальди настолько запальчива и бестактна, что даже публиковать стыдно). Сцепились они из-за Анни Жирардо: Висконти ангажировал ее для Комеди Франсез в спек-

все знают, что делон у вискон-
ти сыграл мышкина; очевидно
но в «рокко» и влияние романа
карло леви «христос оставил-
ся в эболи», а также поэмы рок-
ко скотелларо, в честь которого
и названа картина; определен-
ные параллели можно провести
и с «гроздьями гнева» стейнбека.





«рокко и его братья». лукино висконти. 1960

такль «Двое на качелях» и тогда же понял, что никто не сможет сыграть тревогу, страх и недоверие к миру (Жи-рардо выросла без матери с отцом-опиоманом) так, как она. Тем более не сможет Брижит Бардо, которую ему навязывали продюсеры. Делон с его хрупкостью, даже женственностью, проглядывающей за напускной брутальностью, обладал, как и Жирардо, всем необходимым для роли боксера, избивающего своих противников с одной целью — не согрешить, обрушив гнев на близкого человека, родного брата. В первые же пять минут за кулисами лондонского театра Висконти обратил внимание на букву «V», образовавшуюся на лбу Делона, когда он хмурил брови. Висконти определял эту мимику как рембрандтовскую — такой же v-образной печатью заверены все автопортреты художника: тоска и ярость, покой и воля, ангельское и дьявольское, сошедшиеся в личности дебютанта.

Макс Картье, сыгравший Чиро, шел с Аленом в комплекте. Он вообще был не актером, а другом детства Делона, к нему наша звезда ездила на каникулы на Лазурный берег. Картье случайно попал на фотосъемку для модного журнала — прибыл в Париж навестить приятеля, а через месяц уже изображал в рабочих предместьях Милана того единственного из семьи Паронди, которому удалось адаптироваться к нравам большого города. Ре-

нато Сальватори Висконти тоже вытащил из ниоткуда: он и был Симоне Паронди — той самой неотесанной деревенщиной, хоть родом и не из Лукании. Увидев чемоданы «Луи Виттон» в гостиной Висконти, Сальватори подумал, что «Л. В.» — это инициалы режиссера. Чтобы спровоцировать ненависть между двумя персонажами — Симоне и Рокко, Висконти третировал актеров на площадке теми методами, которые сегодня были бы недопустимы. Например, он еженедельно предлагал участникам съемок сыграть в жестокую психологическую игру: выбрать того, кто всех раздражает и кого большинство сбросило бы с башни. При этом Висконти интриговал, выгораживая Делона и унижая Сальватори. В итоге он довел актера до такой истерики, что тот чуть в самом деле не убил Жирандо в знаменитой сцене у канала (потом тот извинялся перед будущей женой: «E per l'Arte, madame!» — «Ради искусства, мадам, ради искусства!»). В другой раз режиссер заставил Сальватори восемь часов ждать своей сцены, а затем отменил съемку: Сальватори разозлился настолько, что начал крушить декорации и сломал кисть. Впрочем, Висконти третировал и своего любимчика Делона: Ален был отлучен от площадки на целую неделю за то, что пытался схитрить, — пропитал боксерское полотенце аммониаком, дабы в кульминационной сцене пустить слезу.

«рокко и его братья». лукино висконти. 1960

«Рокко и его братья» стали для Делона театральной академией — недаром после окончания съемок он отказался взойти на подмостки вслед за конкурентами, набравшими популярность у публики, — Жан-Луи Трентиньяном и Жан-Полем Бельмондо. Зимой следующего 1961 года Висконти поставит для дуэта Делон—Шнайдер «Как жаль, что она шлюха» — спектакль, уничтоженный парижскими критиками.

Помимо актерского мастерства Висконти преподавал Делону и другой важнейший урок. Первые шаги в искусстве жизни Делон сделал под присмотром именно Лукино — потомственного аристократа и истового коммуниста: сочетание, возможное только в послевоенной Италии. Любопытно сравнить два телевизионных интервью Делона до и после «Рокко», которые актер дал дружественному изданию Cinemonde. В первом мы видим неуверенного в себе юнца, смешно переминаящегося на ринге в неприлично коротких шортах (Делон тренировался с профессиональным боксером Сове-ром Сиоккой, бывшим чемпионом Франции, с которым артиста свел криминальный босс Франсуа Маркантони). На любой вопрос журналиста Делон отвечает словно в армии: так точно, месье, вам виднее, месье, сделаю все от меня возможное, месье. Собеседник, начисто лишенный индивидуальности и не имеющий мнения

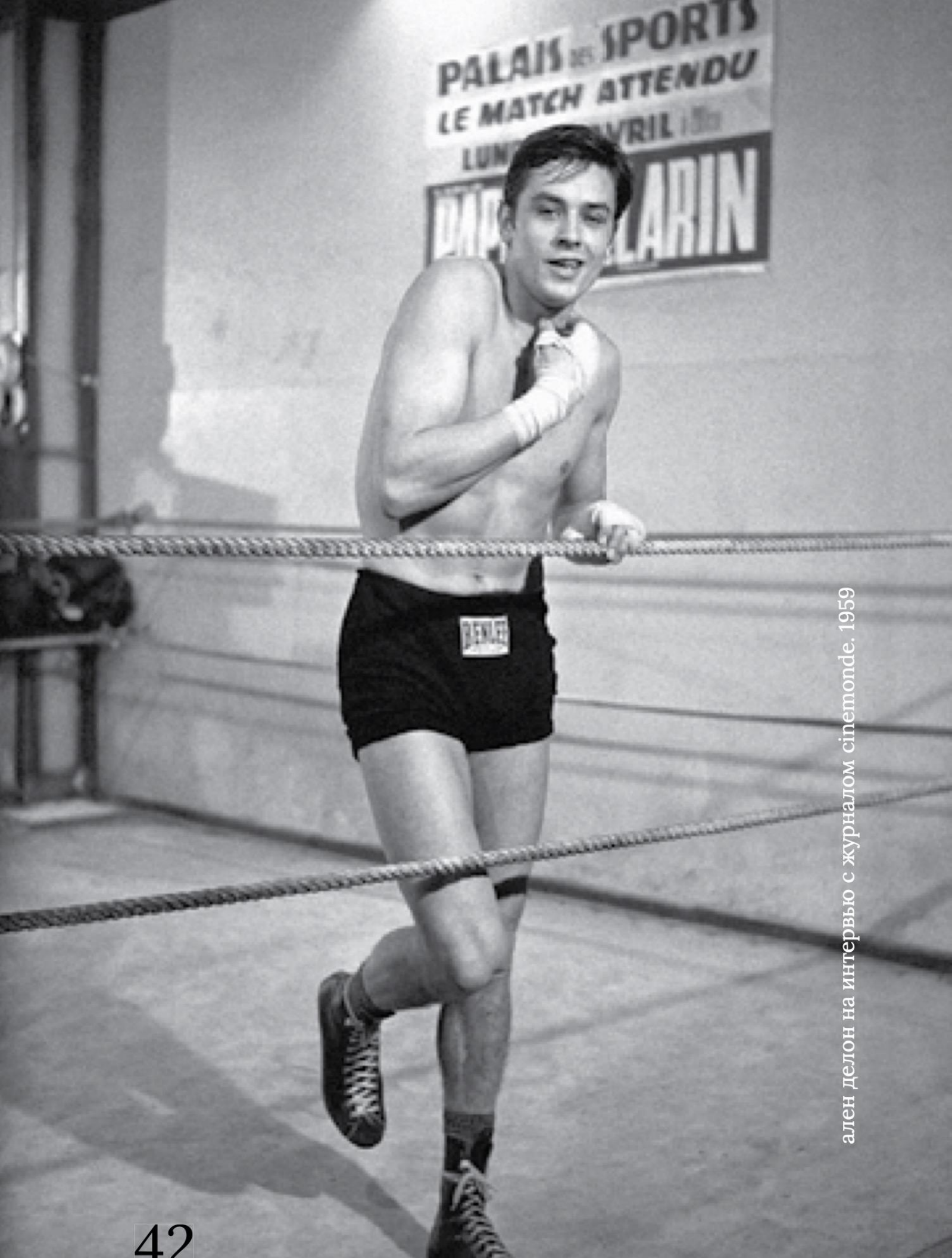
ни по единому поводу. Во втором интервью это уже пресыщенный хищник. Сквозь клубы дыма поигрывая золотой зажигалкой, Делон пространно рассуждает о Бальзаке, Прусте, Жюльене Грине, Фрейде и даже делится на камеру одной интимной подробностью: в подарок своей возлюбленной, Роми Шнайдер, он привез из Италии шкатулку XVIII века.

Его герой Рокко также взрослеет на наших глазах за три с небольшим часа, что длится эта притча с трагическим, но совсем не поучительным финалом. Из аленького цветочка, застенчивого крестьянского сына, которого оторвали от почвы и крови, отцовского надела и материнской груди, слоняющегося по холодному и бесприютному Милану, словно сомнамбула или спящая красавица, как его в шутку называют работницы модной химчистки, куда он устроился бегать на посылках, — в наконец-то очнувшегося, одержимого страстями и отчаянно цепляющегося за свою святость мучителя и мученика, возведшего самопожертвование в принцип. Ради Симоне Рокко откажется от любви к Наде, тем самым лишив надежды и себя, и ее. Благородство Рокко, пережившего страшное унижение — на его глазах Симоне насилует Надю — и все равно простившего ближнему подлость, приведет к греху намного более страшному, чем предательство кровных уз. Ведь

его герой рокко также взрослет на наших глазах за три с небольшим

часом, что длится эта притча с трагическим, но совсем не поучительным финалом. Из аленького цветочка, застенчивого крестьянского сына в одержимого страстями и отчаянно цепляющегося за свою святость мучителя и мученика, возведшего самопожертвование

в принцип.



ален делон на интервью с журналом cinémonde. 1959

все в этой жизни поправимо, кроме смерти. Висконти в лице Рокко задает миру философский вопрос: совместимы ли божьи законы с человеческим естеством? Не важнее ли счастье, чем мораль, а компромисс с совестью — чем правое дело? Святыми поступками вымощена дорога в беспросветный ад. Падший ангел понимает страдающую душу, а праведник глух к мольбам: его взор обращен не к земной юдоли, а к небесам. Но ведь там пусто, и жизнь — она вся внизу; какой бы несовершенной она ни казалась, есть только она, ничего другого мы не знаем, ничего другого, увы, нам не дано. Так можно ли действительно все прощать? Не является ли прощение особо тяжким преступлением, ибо оно потворствует порокам?

«Рокко и его братьев» очень ругали — за очернение экономического чуда, городской среды, страны, за гомосексуальный подтекст (сцена в душе, в которой Роже Анен любит голыми торсами Делона и Сальватори), за горькую безысходность вместо душеспасительной морали: умирает надежда, умирает любовь, умирает человек; Рокко даже не закрывает лицо от ударов. Премьера картины состоялась на Каннском фестивале. Фильм не получил призов, выдающуюся работу Делона проигнорировало и международное жюри, и затем национальное. Самое авторитетное издание тех лет Film

Français отдаст награду за лучшую мужскую роль года Жан-Полю Бельмондо, сыгравшему у Мельвиля в «Леоне Морене». В прокате «Рокко и его братья» займут тридцатое место.

Однако шестьдесят лет спустя вряд ли будет преувеличением сказать, что в галерее альтер эго Висконти — Хельмут Бергер, Дирк Богард, Берт Ланкастер — именно Ален Делон был первым и самым главным. В нем Висконти нашел себя — смесь самоуверенности и слабости, невинности и дьявольщины. Как писал Сэмюэль Блюменфельд в серии своих статей о Делоне для Le Monde, Висконти открыл Делона, а Делон открыл Висконти: явил режиссеру врата вечности, в которые гений-итальянец вошел бесстрашно.

1961: «Как хорошо жить»

Одна из расхожих истин, что бытуют в актерской среде, гласит: страдать на сцене или на экране гораздо проще, чем комиковать; умри ты хоть тысячу раз, а жизнь — все равно «бесконечная шутка», ее не переиграешь. В этом смысле карьера Алена Делона, которую он почитает за отдельный артефакт — и даже сравнивает с бронзами



«как хорошо жить». рене клеман. 1961

Рембрандта Бугатти, что коллекционировал в 1980-е, — выглядит слишком простым уравнением. Да, красота идет рука об руку со смертью — ранней, незаслуженной, трагической. И вот три долгих и невероятно насыщенных десятилетия Делон, словив шальную пулю, закрывает глаза цвета синего-синего моря; по белой рубашке расплывается красное пятно; камера фиксирует пустоту, ведь звезда погасла, закатилась. Дальше следуют титры, его имя часто по странной моде — в рамочке. Если перефразировать Жана Кокто, Делон проделал за смерть всю ее работу. Искусство перед ним в неоплатном долгу. Короче, взмах ресниц — и никакого дополнительного лицедейства.

Однако в начале этого млечного пути — от гибели к гибели, каждая последующая еще эффектнее и театральнее предыдущей — Делон попробовал свои силы в глубоко чуждом ему жанре. «Как хорошо жить» Рене Клемана — блистательная попытка актера проникнуть на территорию комического под маской Бригеллы, он же — Скапино или мольеровский Скапен. Юному секс-символу не пристало заниматься автопародией, не настолько его ангельский лик уже укрепился в коллективном бессознательном публики, поэтому пропуском в Вечный город оказались фарсовое амплуа и пантомима как способ перевоплощения. Секс-символ по

определению не может быть смешным, но именно нарушение правил ведет к вечности, в ее столицу — Рим, где когда-то зародились ателланы.

Ги Бедос любил повторять со сцены, что «жизнь, меся-дам, это итальянская комедия: ты плачешь, ты сме-ешься, ты умираешь». Именно такой комедии 12 мая 1961 года аплодировала каннская публика, посмотрев-шая фильм Рене Клемана «Как хорошо жить». Тайный шедевр, о котором сегодня помнит, наверное, лишь сам Делон, сыгравший в этом антифашистском памфлете роль Улисса — всечеловека. Каждый из нас, появившись на свет, отправляется в долгое и опасное путешествие, но что считать конечным пунктом, родным домом? На этот вопрос Клеман больше полувека назад ответил, не колеблясь: конечно, свободу.

Еще в 1940-е годы, в разгар войны, Клеман задумал экранизировать «Кандида» Вольтера; мировая катастрофа — лучший аргумент в пользу французского философа, приводившего в пример другую войну, Семилетнюю, в споре с оптимистом Лейбницем и его учением о том, что «Бог не создал бы мира, если бы он не был лучшим из возможных». Однако толчком к написанию сценария «Как хорошо жить» стали рассказанные Клеману его приятелем Гуальтьеро Якопетти анекдоты о столкновениях анархистов и фашистов в Риме 1920-х.



алан рикман. 1964

Клеман, только что снявший в Италии «На ярком солнце» — лучшую по сей день адаптацию романа Патриции Хайсмит об индивидуализме, который часто заставляет человека переступить черту, — отчаянно хотел сменить, как сейчас принято говорить, оптику и поработать в набиравшем популярность жанре итальянской комедии. Европа начала 1960-х была очарована бурлесками Дино Ризи и Марио Моничелли, вот и Клеман немедля тоже собрался в этот трансальпийский кинематографический вояж. Первые кадры «Как хорошо жить» странным образом рифмуются с «Рокко и его братьями»: Делон, воспитанник католического приюта для сирот, вместе со своим лучшим другом прибывает из Неаполя в Рим — не только столицу порока, судя по дамочкам, что подмигивают провинциалам из каждого ландо, но и место срочной службы, как уточняет с хитрой улыбочкой Ален, сходя на перрон. Их ждет несколько месяцев в казарме. «Вы свободны», — напутствует приятелей святой отец, передавая молодежь на поруки капитану. «Вы свободны», — говорит некоторое время спустя капитан, передавая их на поруки уже миру. Однако свобода — не мамка, без денег и работы друзьям не остается ничего другого, как ночевать на Римском форуме среди коринфских капителей под концерт кошек, что голодны еще больше. Нужда приведет Улисса и Туридду к фашистам: черно-

рубашечники пока не захватили власть и вербуют молодежь не кнутом, а пряником — 150 лир любому, кто согласится спасти родину от коммунистической или анархистской заразы. Подачку Улисс тут же потратит в закусочной на бутерброд с мортаделлой и пармезаном. Таков выбор свободного человека — заявит он стеснительному Туридду.

Слово «свобода» звучит весь фильм — и за обедом, и за любовными поцелуями с Франкой, дочерью главы анархистской ячейки, приютившей Улисса словно родное дитя. Франка названа в честь французской провинции, первой получившей независимость. Ее братья носят имена других приветов прогресса — от моделей локомотивов до писаний Бакунина. С которым, кстати, был знаком дед Франки, эксцентрик-луддит, почти полвека не спускавшийся с чердака в знак протеста против коррумпированной цивилизации.

Улисс в итоге бросит и фашистов, и анархистов, и политический истеблишмент в лице шести генералов (каждый — пародия на реального исторического персонажа от Петена до Франко), прибывших на Всемирную выставку в Рим чествовать торжество мира над войной. Сцены на ярмарке достигают воистину чаплиновских высот, когда вчерашние палачи, посылавшие человечество на погибель, сегодня демонстрируют

толпе новые наивные методы пацифистской доктрины: кайзеровскими шлемами мы утрамбуем дороги, штыки пойдут на терки для сыра, а аэростаты поднимут больных бронхитом детей в небо — разреженный воздух исцелит их недуг. Равнодушный к этой лицемерной пантомиме Улисс занят делом, а не пустыми обещаниями: он отслеживает пару анархистов, вооруженных бомбами, ведь свобода дана для того, чтобы спасать, а не убивать. Бог создал этот мир несовершенным — апельсины поспевают зимой, когда пить совсем не хочется, и колени у нас спереди, а икры сзади, именно поэтому мы так больно бьемся о каждый острый угол, но есть свобода, позволяющая изменить и улучшить недодуманный божий концепт.

В финале Улисса ловят и избивают фашисты. Поверженный, он им кричит: в вашем словаре не хватает слова на букву «с». Сколько бы вы ни строили тюрем, вы так и не поймете: тюрьмы существуют, чтобы из них бежать. Улисс — герой поневоле, его борьба не политическая, а этическая, ибо любая идеология способствует выстраиванию иерархий, а значит, умножению насилия. Рискнувший жизнью ради любви, а не анархистских ценностей, Улисс — единственный персонаж фильма, кто не ищет, не пропагандирует, не отвоевывает с оружием в руках драгоценную свободу. Он

свободен с рождения, так как, будучи сиротой, не принадлежит ни одной страте. Но в отличие от зависимого по натуре Туридду Улисс не стремится стать частью «мы», не нуждается в общности с чем-то большим. Дух неподчинения Улисс ставит выше любых нравственных императивов, оказываясь обладателем редчайшего дара — быть внутренне свободным.

Улисса Делон делает отчасти юродивым, отчасти смекалистым плутом. Клеман создал для этого сложносочиненного образа идеальную обстановку, *tableau vivant*, вдохновленную итальянской шутовской традицией, а также безжалостным универсализмом Жана Ренуара, который верил не в победу добра над злом, но в их баланс как главный залог гуманизма.

Улисс из «Как хорошо жить» чем-то напоминает Антуана Мишу — персонажа Делона в «Дороге школяров» Мишеля Буарона, злостной сатиры на нравы французов в период оккупации. Чтобы понравиться замужней даме Иветте, старшеклассник Мишу вместе с приятелем (чей папаша держит кабак, где гестаповцам всегда рады) становится торговцем на черном рынке. Взрослая жизнь начинается для Мишу с двойной ставки. Кто он — циник, спекулирующий на несчастье других, или романтик с душой геттингенской? Познает ли он сложность бытия, общаясь с проститутками и ворами, или

улисс не стремится стать частью «мы», не нуждается в общности с чем-то большим. дух неподчинения улисс ставит выше любых нравственных императивов, оканчиваясь обладателем редчайшего дара — быть внутренне свободным.

все же моральному релятивизму научиться у Мольера за гимназической партой? В «Дороге школяров», снимавшейся в 1959-м, еще до «Рокко и его братьев», Делон предельно скован и, несмотря на поддержку Бурвиля и Лино Вентуры, с огромным трудом переходит из комического регистра в драматический. В «Как хорошо жить» он уже справляется с поставленной задачей виртуозно, ни в чем не уступая заслуженным коллегам с итальянской стороны — Джино Черви и Уго Тоньяцци. Фашисты оставят Улисса в живых. Пока. Условный хэппи-энд не обманет зрителя. На дворе 1921 год — худшее впереди. Именно поэтому на титрах Клеман показывает казематы в духе Пиранези, а в воротах исчезают один за другим бесчисленные тени будущих жертв кровавой истории. В итальянском прокате, кстати, этот смелый финал зарезала цензура. В 1961 году никому не хотелось омрачать человеческую комедию.

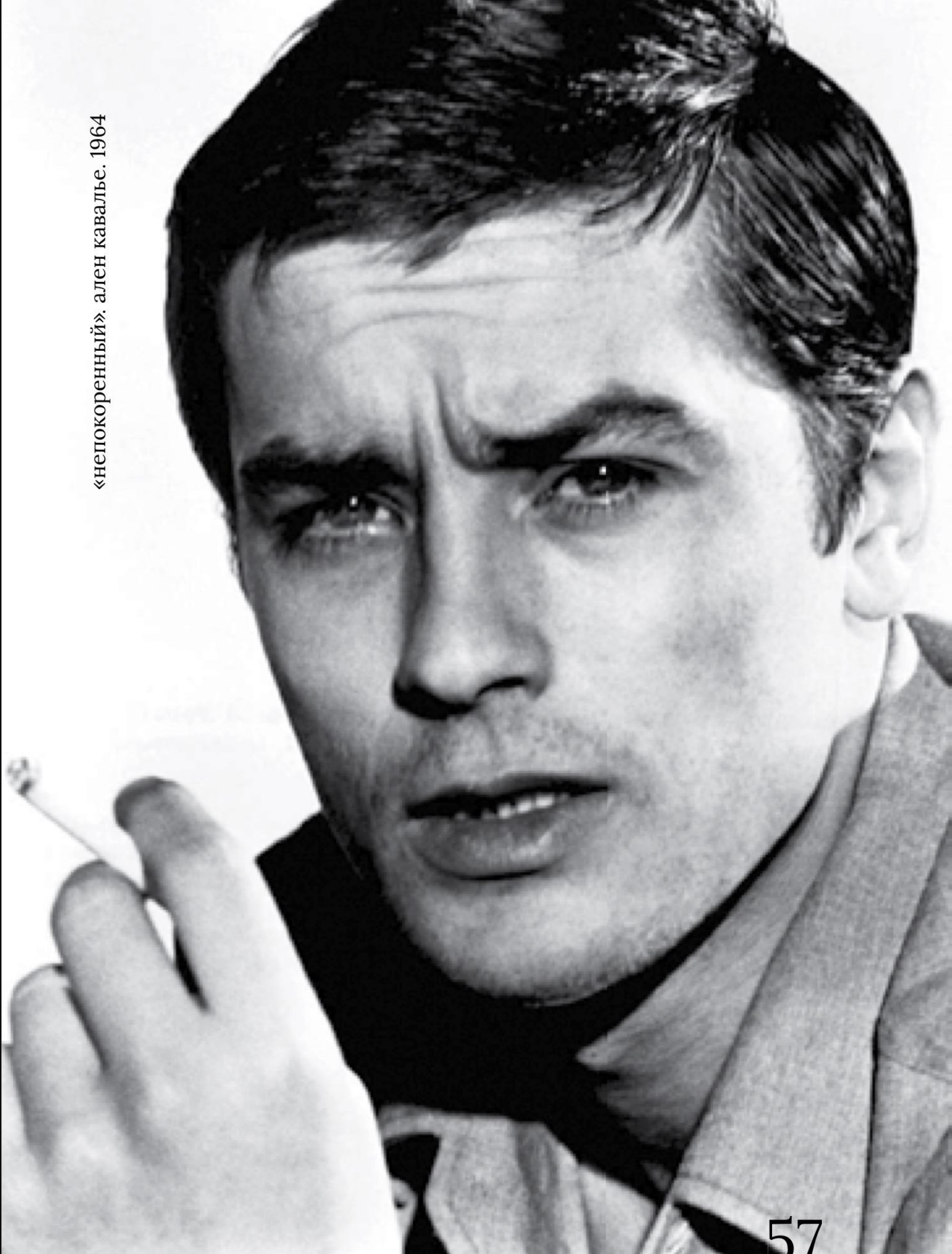
1964: «Непокоренный»

В 1964 году Делон знакомится с очень колоритным персонажем, влияние этой встречи на политические взгляды звезды будет чувствоваться и годы спустя. Жан

Ко — бывший секретарь Жан-Поля Сартра, писатель и журналист, лауреат Гонкуровской премии за роман, повествующий о суровых тюремных буднях, «Милосердие божье». Некогда ярый левый активист, в начале 1960-х Ко начал дрейфовать вправо, очутившись к 1964-му в полной интеллектуальной изоляции. Традиционно французская творческая богема всегда придерживалась либеральной повестки (в тот момент, например, жестко критиковала де Голля за войну в Алжире и первобытный колониализм: из героев-освободителей лидер нации в глазах интеллектуалов превратился в пускай и просвещенного, но диктатора). Поэтому Ко больше не был вхож в литературные гостиные Парижа, только Патрик Модiano и Жан Даниэль Бенсайд, привечавшие разномастных парий, одержимых гневом и меланхолией одновременно, продолжали свое с ним общение. Конечно, мимо подобного человека не мог пройти и Делон с его тягой к изгоям и отступникам. Установившиеся между ними отношения были, мягко говоря, своеобразными. Ко проводил со звездой занятия по политподготовке, Делон в свою очередь угнетал Ко своими манерами хозяина жизни, наглеца из расы господ. Жан-Пьер Мельвиль рассказывал о посиделках вчетвером с Делоном, Ко и Бенсайдом в квартале Сен-Жермен: за вечер актер несколько раз публично унизил друга.

Делон, имея за плечами уже более чем впечатляющий список актерских работ, — глава парижской синематеки Анри Ланглуа даже решает устроить ретроспективу из шестнадцати фильмов еще не достигшего тридцатилетия артиста — чувствует, как его имя приобретает не только культовый статус, но и коммерческий потенциал. «Делон — это товар, — говорит он в интервью. — Почему бы и мне не попробовать им поторговать?» Вместе с поверившим в него с первых дней Жоржем Бомом он основывает собственную продюсерскую компанию Delbeau (название составлено из первых трех букв фамилии обоих владельцев); впоследствии после размолвки с Бомом актер переименует бизнес в Adele Productions. Metro-Goldwyn-Mayer в качестве бонуса к будущему голливудскому контракту Делона предлагает финансовую помощь Delbeau в любых проектах. Именно провокатор Жан Ко подкинет Делону идею снять кино о недавней истории, о еще не зажившей и нарывающей ране, — национальном фиаско в Алжире. Военный опыт самого актера, отслужившего два с лишним года на другой «маленькой проигрышной войне» — в Индокитае, окажется тут как нельзя кстати. А вот отношение к колониальной политике родной страны — в отличие от примкнувшего к команде молодого режиссера Алена Кавалье — и у Ко, и у Делона было совсем не либеральное.

«непокоренный». ален кавалье. 1964



Кавалье Делону представила Шнайдер еще за несколько лет до того. Она снималась в картине Кавалье «Поединок на острове», в которой тема борьбы за независимость Алжира выступала тревожным фоном семейной драмы. Делон и Кавалье принадлежат практически к одному поколению. Однако они исповедуют совершенно разные идеалы. Кавалье — пацифист, выпивший яду перед прохождением армейского медосмотра, — настолько мысль о срочной службе и участии в боевых действиях, в карательной, по сути, алжирской операции была для него непредставима. Дело в том, что режиссер рос в Тунисе, где его отец в период так называемого протектората работал на государство. И о дискриминации автохтонного населения североафриканских французских колоний он знал не понаслышке. Для своего второго фильма Кавалье было принципиально важно выбрать историю, связанную с борьбой за независимость, пропитанную антимилитаристским пафосом, резко критикующую колонизаторское сознание и основанные на нем дискриминаторные практики и иерархии. Такую историю и напишет Ко, однако речь пойдет не о торжестве абстрактных либеральных ценностей, а о разочаровании, поражении и гибели конкретного человека — контрактника из Люксембурга, Томаса Влассенрута, покинувшего дом, се-

мью, прежнюю жизнь ради пригоршни франков. И ради душевного спокойствия. От Томаса, как он обронит позже в беседе с Доминик, ушла жена, и свой гнев он все чаще стал обращать против родных людей или верного пса. Война, как и для многих других отчаявшихся мужчин, показалась ему единственным выходом. Разумеется, насквозь, как и пуля-дура, разрезавшая селезенку Томаса, приговорившая его к долгой и мучительной смерти.

К 1964 году в активе французского кинематографа уже имелось порядочно смелых и ярких фильмов, обличавших политику родины в Алжире. Снятый в 1961-м и вышедший на экраны в 1963-м «Маленький солдат» Жан-Люка Годара, «Прощай, Филиппина» (1962) Жака Розье, «Прекрасная жизнь» (1963) Робера Энрико, наконец, «Мюриэль, или Время возвращения» (1964) Аллена Рене. Однако ни в одной из этих картин актер, чьи слова и дела разоблачали бы методы партии и правительства, не был так близок к сумеречной зоне обыкновенного фашизма, где обесценивается и жизнь, и смерть, — коей является любая, даже самая «справедливая» война. А Делон был. Армия сделала из него человека, — повторял он из раза в раз в интервью. А генерал де Голль заменил отца (и по сей день каждое 18 июня — день рождения французского Сопротивления —



«непокоренный». ален кавалье. 1964

актер совершает паломничество на кладбище в Коломбэ-ле-Дёз-Эглиз).

На площадке коротко остриженный, неделями не снимающий одну и ту же потную гимнастерку, Делон неотличим от рядовых, что продолжают патрулировать улицы Алжира. Опыт армейской муштры, бессмысленный и беспощадный; опыт пребывания на передовой и в тылу противника; умение обращаться с оружием (особенно заметное в хрестоматийной сцене, в которой он разбирает и чистит пистолет, не отвлекаясь от беседы); животный инстинкт учуять опасность и встать в стойку — все это позволяет ему осуществить, пожалуй, самое мощное перевоплощение в карьере.

Кавалье вспоминает, что «Делон двигался в кадре, как зверь, шкурой чувствуя его границы: будто бы место съемки было охотничьей засадой, а за пределами композиции его поджидала линия капканов». Оператор «Непокоренного» Клод Ренуар, племянник великого Жана Ренуара, чей фильм «Великая иллюзия» Делон называет главным шедевром мирового кинематографа, снимал его определенным образом, помещая актера всегда между светом и тенью, уподобляя звезду античной статуе. Каждая мышца, каждая прожилка стараниями Ренуара обретали подчеркнутую рельефность; за холодным мрамором чувствовались горячее

биение жизни, ее оголенный нерв, что прижжет выпущенная умирающим Америо пуля. Сыгравший убитого убийцу Робер Кастель позднее рассказывал, что как-то, чуть ли не десять лет спустя, столкнулся с Делоном на концерте Жоржа Брассенса в театре Бобино. «Америо!» — окликнул его Делон. «Но почему ты меня так называешь?» — удивился Кастель. «Потому что так тебя и зовут», — последовал ответ. Обретший благодаря «Непокоренному» себя и свою истинную сущность, актер в некотором смысле продолжал жить, не выходя из роли.

Но ведь и правда, «Непокоренный» открыл Делону настоящего Делона. Кавалье удалось показать актера с новой, доселе невиданной стороны. И Висконти, и Мельвиль превращали его в призрак, асексуальный и глубоко умозрительный концепт, мираж, фантом. В «Непокоренном» Делон, напротив, полон энергии и не стесняется собственной сочащейся эротикой телесности. Перед нами — мужчина, а не символ мужественности, маскулинность, а не маскулизм. Сильнее всего это чувствуется в сцене, когда Томас, запершись в туалете поезда, перебинтовывает себе рану; или когда, одурев от полуденного солнца, он обливается водой на балконе; или же когда сосредоточенно поит колой через трубочку, просунутую в замочную скважину, свою

«непокоренный». ален кавалье. 1964



пленницу. Но в «Непокоренном» Делон демонстрирует не только жажду жизни. Жажда смерти, одержимость неизбежным, своей злой судьбой, по воле которой его тело гниет на глазах, также ощутима в этой картине чуть ли не на тактильном уровне: чем дальше Томас ощупывает свое ослабевающее тело, тем глубже наш взгляд затягивает в воронку небытия.

Финал — возвращение блудного сына домой, на землю предков, — подсмотрен Делоном у Джона Хьюстона в «Асфальтовых джунглях». Актеру хотелось, вслед за героем Стерлинга Хейдена, умереть в поле, среди диких лошадей. Разумеется, Делон думал не только о культурных реверансах, лошадь для него — тотемное животное, символ непокорности и свободы. Свой первый актерский гонорар в 400 000 франков он потратил не на гоночную машину, а на породистого жеребца. На протяжении многих лет Делон держал в коммуне Соланж конюшню скаковых лошадей. А коллекционируя живопись, он всегда отдавал предпочтение тем рисункам и холстам, на которых автор изобразил это дорогое его сердцу божье создание, — этим, к слову, объясняется страсть Делона к мастерам анималистического жанра Теодору Жерико или, например, Эжену Делакруа. «Непокоренный» — его первый продюсерский опыт — обернется для Делона финансовой катастрофой. Он по-

теряет на фильме огромные деньги. Алжирская тема не вызовет энтузиазма ни у публики, ни у цензуры. Кавалье заставят изменить начало фильма — сократить сцены профранцузской демонстрации. А затем режиссера с продюсером затащит в суд Мирей Глайман — правозащитница, чья история отчасти вдохновила сюжет картины. Роман между похитителем и жертвой — Томасом и активисткой Фронта национального освобождения Алжира Доминик — по мнению Глайман, порочил ее репутацию. Процесс она выиграет, Делон будет вынужден снять фильм с проката и перемонтировать, вырезав лучшие двадцать минут.

Реплика Томаса, произнесенная им незадолго до смерти в машине, которая не увезет от судьбы: «Я люблю свободу. Свобода — это женщины, которые курят или не курят, которые дарят нам детей. Я люблю детей, дети — это жизнь», была посвящена жене Делона, Натали.

В обнимку с ней, любимой женщиной, которая курит и скоро подарит ему сына Энтони, разочарованный, но непокоренный, свободный и живее всех живых Делон взойдет на борт теплохода France, отплывающего к берегам Америки. Они отправляются в Голливуд. Весь его багаж — черный Ferrari GT 250 California и копия фильма Кавалье. Строить свою американскую мечту Делон собирается на крепком французском фундаменте. Увы,



«первая ночь покоя». валерио дзурлини. 1972

ни одна из его трех голливудских картин: «Жил-был вор» Ральфа Нельсона, «Техас за рекой» Майкла Гордона или «Пропавший отряд» Марка Робсона, кстати, тоже посвященная алжирской войне, — даже близко не сравнится с «Непокоренным».

1972: «Первая ночь покоя»

Из всех фильмов, в финале которых Ален Делон умирает, самый психологически тяжелый — это, конечно, «Первая ночь покоя» (или «Профессор») Валерио Дзурлини. Фильм вышел в том же 1972-м, что и «Последнее танго в Париже», и скандальное творение Бернардо Бертолуччи с меланхоличной повестью Дзурлини действительно многое связывает. И там и там в центре сюжета — потерянный мужчина средних лет, который оплакивает свою жизнь, прошедшую стороной. И там и там конечность бытия герои меряют шагами — один в равнодушном Париже, другой в вымершем Римини. Наконец, оба — и Ален, и Марлон — носят верблюжье пальто, что так идет к их двухдневной щетине. С Дзурлини — арт-критиком, переквалифицировавшимся в проклятые поэты, автором «Безжалостного лета»

с Жан-Луи Трентиньяном и «Девушки с чемоданом» с Жаком Перреном, человеком, похоронившим себя раньше времени, потому что столь дорогая его сердцу эпоха, 1960-е, осталась за бортом, — Делон познакомится в январе 1971 года в Риме. История Даниэле Доминичи, глубоко автобиографическая, привлечет актера возможностью сыграть что-то новое, еще не испытанное, а именно — глубокую депрессию. Доминичи, предающийся с упоением саморазрушению в компании *vitelloni* (полукриминального сброда — сутенеров и шулеров), покажется Делону помесью опять же Мышкина (Римини находится не так далеко от Милана — Рокко от Даниэле отделяют всего каких-то десять лет и триста километров) и Мерсо из «Постороннего» Альбера Камю. Даниэле Доминичи, потомку древнеримских аристократов, доведших инцестуальными браками свой род до полной деградации, почти сорок. Его потрепанная фигура в рваных брюках, пыльных башмаках и несвежей водолазке бутылочного цвета воплощает эстетику руины, которой насыщен этот предельно декадентский фильм. В первых же кадрах на вопрос британских туристов, случайно пришвартовавшихся у пирса Римини, куда они попали и каков этот город, он отвечает, что ему только предстоит это узнать, ведь и он лишь недавно вернулся на этот богом забытый курорт в мертвый

сезон, как выяснится чуть позже — вернулся в потерянный рай. Поэт, авантюрист, плохой хороший человек, когда-то в Могедишо он соблазнил замужнюю женщину по имени Моника (ее играет Леа Массари) и теперь семь лет спустя тяготеет виной перед ней, стареющей на глазах. Будущего у их пары нет. Нет его и у Паука — местного плебоя и картежника на голубом «феррари»; нет его и у его приятеля Марчелло — доброжелательно-го подлеца в исполнении Ренато Сальватори; наконец, нет его и у юной Ванины (в ее роли — красавица Соня Петрова, парижская этуаль русских кровей) — старшеклассницы классического лицея, предпочитающей писать школьные сочинения о творчестве поэта-романтика XIX века Алессандро Мандзони, а не о своих непутевых буднях. Доминичи станет ее ментором и любовником, покажет фрески Пьеро делла Франческа в Монтерки, — в том числе знаменитую Мадонну дель Парто, крестьянку в образе Богоматери, брошенку в одеждах Непорочной Девы. Он будет цитировать то Леопарди, то Петрарку, курить папиросы, пить «Джим Бим» и безуспешно пытаться отогнать полное страданий прошлое.

Дзурлини перемежает ночи порока: стриптиз, опиум, азартные игры — днями покоя, точнее — безысходной тоски. Серое небо сливается с блеклым морем, ветры

«первая ночь покоя». валерио дзурлини. 1972





Адриатики не в силах разогнать вечный туман, каждый особняк тут заброшен, каждая судьба загублена. Кульминация картины — череда сильнейших сцен: расставание Доминичи с Моникой — банкротство любви, что никакими душевными займами уже не спасти; ссора Ванины с бывшим женихом; вечеринка в честь дня рождения Паука, на которой гостям вдруг включают порнографическое home video с участием Ванины. Принцесса оказалась нищей: унижение, а не всплеск чувств сблизило настоящую, а не выдуманную Стендалем Ванину со своим карбонарием-одиночкой.

Разумеется, второго шанса фортуна Доминичи не отпустит. Он погибнет, став жертвой собственной жалости. К миру, к населяющим его людям, к предметам и явлениям, к каждой части природного мира. Старый Citroën Traction профессора загорится словно факел на проселочной дороге. Навеки закроются глаза Доминичи, и впервые он будет выглядеть совершенно спокойно. «Первую ночь покоя» Делон возьмется не только сыграть, но и спродюсировать, причем со свойственным ему авторитаризмом. Он будет настаивать на том, чтобы ни одна сцена — даже та, в которой он не занят, — не снималась в его отсутствие. С первых же дней между Дзурлини и Делоном начнется холодная война. Привыкший к совершенно иным отношениям с актерами,

которые, по сути, изображают на экране его самого (так, например, с Трентиньяном у режиссера вообще завязалась крепкая дружба), Дзурлини с ужасом наблюдает за Делоном, надменно раздающим указания. Вот она, пресловутая фирменная жестокость, на которую иногда робко намекали в интервью его бывшие любовницы Мирей Дарк и Роми Шнайдер. Добро пожаловать на темную сторону звезды по имени Делон. Игнорируя замысел режиссера, полагавшего персонаж Моника ключевым, актер потребует сократить финальный монтаж на двадцать минут: Делон недоволен обилием эпизодов с Массари — ему разонравилось играть любовь с женщиной старше его. Интеллектуальные lamentации Доминичи — в действительности мысли и чувства самого Дзурлини — также кажутся Делону лишним грузом, что утянет фильм на нижние строчки прокатной таблицы. В итоге в Италии и Франции публике покажут два, как выразился Дзурлини, «разных фильма». Неспроста продюсер-Делон поменяет и название во французском прокате — с якобы слишком выпренного «Первая ночь покоя» на лапидарное «Профессор». Естественно, Дзурлини о самоуправстве он не предупредит. Беспрецедентный случай для европейского кинематографа, откровенное нарушение авторских прав. Годы спустя после премьеры отреставрированной копии кар-

тины Дзурлини в Риме («Первая ночь покоя» станет предпоследним фильмом режиссера, занявшегося, по выражению Трентиньяна, «замедленным суицидом», — результат заставит себя ждать десять лет, и в 1982-м Дзурлини покинет этот мир) Делон на все вопросы журналистов, в чем же была причина конфликта, лишь пожмет плечами. «Не помню, — скажет он, — из-за чего мы так ссорились». А затем сравнит кинопроизводство с браком, ведь не всегда у супругов хватает душевных сил выказывать лишь любовь и понимание. Как бы там ни было, концепция продюсерского ремесла Делона сильно отличалась от принятых в Европе стандартов: в Старом Свете продюсер занимался лишь поиском финансирования, Делон же, ориентируясь на Голливуд, желал иметь полный контроль — от написания поэпизодника до списка гостей на красной дорожке. «Первая ночь покоя» предъявит и зрителям, и критикам другого Делона: здесь он впервые сделал ставку не на красоту или харизму, а на психологизм. Это заметят и коллеги кинематографисты: Бертоллучи предложит занятому монтажом «Профессора» Делону роль Поля в «Последнем танго в Париже». Однако тот откажется. Его удел все же «актерство», а не «комедиантство». Долой замысловатые психологические образы; да здравствует простая и понят-

концепция продюсерского ремесла делона сильно отличалась от принятых в европе стандартов: в старом свете продюсер занимался лишь поиском финансирования, делон же, ориентируясь на голливуд, желал иметь полный контроль — от написания поэпизодника до списка гостей на красной дорожке.

ная звезде киногения. Делон наполняет собой кадр, а не роль; Делон — герой односложный. Он стреляет, убивает, погибает. От пули, а не от кризиса среднего возраста.

1976: «Месье Кляйн»

«Месье Кляйн» Джозефа Лоузи — фильм, в котором, по мнению многих историков кино, Делон сыграл свою лучшую роль, — создавался чрезвычайно трудно. На площадке постоянно случались скандалы, часто спровоцированные главной звездой. Делон, взявшийся продюсировать эту крайне дорогостоящую по меркам международного копродукшена картину, к съемкам подошел в том состоянии, которое кроме как тяжелой депрессией иначе не назовешь. Только что закончилось тянувшееся почти семь лет расследование по делу об убийстве телохранителя Делона Стефана Марковича. И пусть с актера сняли все подозрения, имидж человека слова, хладнокровного самурая, что не боится взглянуть опасности или ответственности в лицо, этой без преувеличения очень грязной и чудовищной историей был разрушен. Как и брак с Натали. Попытка

обзавестись образцовой семьей — полной противоположности той, в которой рос сам Делон, — обернулась неудачей. «Время» — синоним «разочарования». К 1976 году Делон растерял не только надежды на идеальную жизнь и карьеру, но и лишился одного за другим своих мэтров. В 1973-м внезапно и трагически умер Жан-Пьер Мельвиль. В марте 1976-го скончался Лукино Висконти. В 1975 году завершил карьеру картиной «Приходящая няня» Рене Клеман. В ноябре того же года Делону исполнилось сорок. Возраст подведения итогов, время ответов, но и, конечно же, вопросов: в какую сторону двигаться дальше. Один, без направлявших его двадцать лет гениев, в поле не воин. Стоило ли актеру, переросшему себя, рисковать и пускаться в отчаянные поиски нового главного автора или же спокойно поживать на лаврах, что принес коммерческий кинематограф с его амплуа благородных бандитов и беспринципных полицейских, практически ставших второй кожей? «Месье Кляйн» показался Делону той самой нитью Ариадны, уцепившись за которую, он сможет выбраться из лабиринта судьбы, в том числе и экранной.

16 и 17 июля 1942 года — два дня, которых долгое время не существовало в официальной истории страны, вплоть до речи президента Жака Ширака в 1995 году. Тогда на месте снесенного по принципу «с глаз долой»



«месяе кляйн». джозеф лоузи. 1976

еще в 1959-м Зимнего велодрома — настолько напоминание о преступлении было болезненно для нации — Ширак наконец-то признал вину Республики в трагических событиях Второй мировой. В 1942 году по приказу маршала Петена в Париже с целью депортации было задержано 13 000 французских евреев (из них — 4 000 детей); за 48 часов бóльшую часть арестованных собрали в XV округе, недалеко от Эйфелевой башни, на легендарном Vel d'Hiv, куда летом по выходным обычно приезжали ради отличного катка. Все они погибли. Тридцать лет эта тема находилась под строжайшим табу, как и весь период оккупации. Первый серьезный разговор о роли французского правительства в массовом уничтожении евреев начался только после публикации в 1972 году книги американского историка Роберта О. Пэкстона «Правительство Виши 1940–1944». Правда, в 1969 году Марсель Офюльс снял документальный фильм «Печаль и жалость», откровенно заявлявший: нет, легенда, придуманная генералом де Голлем о Сопротивлении, какой бы замечательной она ни была, все же красивая фантазия — слишком многие во Франции не боролись, а сотрудничали с нацистами. В «Печали и жалости» речь идет о жителях города Клермон-Ферран, в том числе о некоем Мариусе Кляйне, реально существовавшем коммерсанте средней

руки: в 1940 году он заказал статью в местной газете с целью объяснить общественности, что хоть фамилия Кляйн, может, и имеет семитскую коннотацию, но сам он чистокровный француз, не хуже Астерикса с Обеликсом. Этот эпизод заинтересовал автора «Дзеты» Коста-Гавраса. В компании с Франко Салинасом, написавшим сценарий «Битвы за Алжир» Джилло Понтекорво, Гаврас в 1973 году взялся за работу над сценарием о депортации. На главную роль он почти сразу решил пригласить Жан-Поля Бельмондо. Однако режиссер вступил в неразрешимые финансовые противоречия с продюсерами Робертом Купербергом и Жан-Пьером Лабрандом. В итоге и Гаврас, и Бельмондо проект покинули, а сценарий после долгих приключений попал к Алену Делону.

Делон родился в 1935-м; историю Vel d'Hiv он никогда не забывал, несмотря ни на свою скандальную ауру, ни на осуждение со стороны правой партии, которую актер всегда поддерживал и воспринимал как свою собственную. Бежать от вины, тем более коллективной, никогда не входило в его правила. Не исключено, что выбор Делона во многом определили отношения с Роми Шнайдер: для нее преступления нацистского режима суть личный тяжелейший проступок перед человечеством. Шнайдер чуть ли не с болезненным

упорством выбирала роли жертв — и войны, и Холокоста (от «Поезда» Пьера Гранье-Дефера до «Старого ружья» Робера Энрико) — отчасти для того, чтобы стереть из памяти своей и зрителей плеяду розовощеких императриц Сисси, но в основном, чтобы, наоборот, напомнить, чем может закончиться ура-патриотичный разговор о родине — картинами Апокалипсиса.

Делон предложил сценарий Джозефу Лоузи, с которым уже успел поработать на «Убийстве Троцкого». (Впоследствии актер ставил Лоузи в один ряд с Клеманом, Висконти и Мельвилем — ключевыми фигурами своей творческой биографии.) Когда-то маккартистские процессы вынудили великого режиссера покинуть США и переехать в Великобританию. Снявший в изгнании, возможно, лучшие фильмы 1960-х: «Слугу» и «Тайную церемонию» — Лоузи отнесся к сценарию с небывалым энтузиазмом, ведь человеческое равнодушие — главная тема его фильмов. Так и возник этот удивительный проект. В одной творческой группе оказались люди противоположных взглядов: коммунисты Лоузи и Салинас и звезда правых убеждений Ален Делон. Также Лоузи пригласил еще двух легендарных кинематографистов: художника-постановщика Александра Траунера — венгерского еврея, тайно делавшего декорации «Детей райка» Марселя Карне, и ассистентку по подбо-

«месяе кляйн». джозеф лоузи. 1976





ру актеров Марго Капелье, чья семья погибла в лагерях во время войны.

Много позже Делон говорил в интервью: «Кто еще мог сыграть месье Кляйна, этакое месье Дюпона (французский аналог фамилии Иванов. — З. П.), — только я со своей смазливой дурацкой физиономией, выглядывающей из-под вечной фетровой шляпы». И вправду, история Кляйна — совершенного Никто, явившегося из ниоткуда, который жадно всматривается в собственное отражение в зеркале и которого повсюду преследуют двойники, — как нельзя лучше подходила актеру. Всю карьеру, начиная с «На ярком солнце», он воплощал героев в поисках идентичности, отчаянно пытающихся понять, кто же они такие на самом деле. И в «Дьявольски ваш» Жюльена Дювивье, и в экранизации Эдгара По «Уильям Уилсон» Луи Маля, и, разумеется, в «Самурае» и «Красном круге» — в каждой из этих картин бесконечно повторяется сцена-фетиш: Делон, разглядывающий себя в зеркале. В «Месье Кляйне» Лоузи заставляет его проделывать это снова и снова; особенно запоминается план, когда купивший картину Адриана ван Остаде Кляйн провожает продавца до дверей. В холле Делон останавливается у зеркала и долго смотрит на себя, впервые задаваясь вопросом: кто есть Кляйн, незнакомец, чьи черты расплываются и дwoятся в мутном стекле?

Атмосфера «Месье Кляйна» умышленно напоминает морок дурного сна — единственную, хоть и призрачную, возможность для человека увидеть себя со стороны: как лицо в толпе, как идеального незнакомца, как враждебного другого, как истинного себя. Именно в начале 1970-х Делон, утомленный своими демонами и своим мифом, сконструированным не только медиа, но и им самим, все чаще в интервью говорит о себе в третьем лице. Будто пытаюсь установить дистанцию между реальностью и вымыслом, жизнью и игрой. Роль Робера Кляйна стала уникальной возможностью для двоих — актера и человека — шансом довести этот разрыв, эту дихотомию до абсурда, а затем с ней покончить. Необъяснимая одержимость Робера своим двойником из Сопротивления, приведшая его в вагон поезда, что следует на край ночи, в концентрационные лагеря, — хотя вот же, верный адвокат Пьер, размахивающий метриками бабушки, подтверждающими расовую благонадежность, — это даже не самоубийство, но финальный акт пьесы под названием «Воля к истине». А истина — в смерти. Окончательно разобраться с собой можно, только себя уничтожив. Себя прежнего или себя вообще. Физическое, столь ненавистное Делону время на съемках «Месье Кляйна», стало психическим, отсчитываемым внутренним метрономом. Актер и продюсер,

нарушая замысел режиссера, с невероятным упрямством изо дня в день искал ту единственно верную точку, с которой камере следовало увидеть настоящего Кляйна, или, точнее, Делона.

Майкл Лонсдейл вспоминает в интервью Мишелю Симану, как во время съемок сцены в ресторане «Куполь» Делон долго ссорился с Лоузи, настаивая на определенном ракурсе перед зеркалом. А потом, когда Лонсдейл захотел погладить его собаку (Делон всегда приезжал на площадку со своими питомцами), зло крикнул ему: «Не смей ее трогать, иначе укусит». Le Monde недавно цитировала жалобы Лоузи из писем к жене: работать с Делоном очень трудно; бывают дни, когда он все делает гениально, а бывают дни, когда он хранит молчание и на вопрос «что не так?» отвечает: «Весь мир дерьмо, а я самое большое ничтожество на свете». Известно, что в личных беседах Лоузи часто называл Делона «воплощенной трагедией».

Во время съемок «Месье Кляйна» президент Валери Жискар д'Эстен произносит знаменитую речь в Аушвице. И Лоузи, сильно впечатленный, решает вставить пассаж о Vel d'Hiv в фильм. Однако Салинас воспрепятствует этому, потому что Жискар, как и Помпиду до него, а Миттеран после, на самом деле не признает вины Франции в случившемся.

A black and white close-up portrait of a man with dark hair, wearing a suit jacket, white shirt, and a dark tie with a light-colored geometric pattern. He is looking off-camera to the left with a serious expression. His right hand is resting against his chin and jawline. The lighting is dramatic, with strong highlights and shadows.

«месяе кляйн» джозеф луузи. 1976

«Месье Кляйн» примет участие в Каннском фестивале 1976 года, «Золотую пальмовую ветвь» тогда получит «Таксист» Мартина Скорсезе. Заседающий в жюри под предводительством Теннесси Уильямса Гаврас будет биться за то, чтобы Делону достался приз за главную мужскую роль, но, увы, не случится. Наградят в итоге дебютанта Хосе Луиса Гомеса из картины «Семья Паскуаля Дуарте» Рикардо Франко.

В прокате «Месье Кляйн» провалится, всего 700 000 зрителей захотят посмотреть правде в глаза. Многих отпугнет постер — портрет Делона, обрамленный звездой Давида. И хотя на тот момент во Франции вышли уже как минимум три фильма на тему депортации: «Лакомб Люсьен» Луи Маля по сценарию Патрика Модино, «Черный четверг» Мишеля Митрани и «Специальное отделение» Коста-Гавраса — «Месье Кляйн» окажется слишком тяжелым зрелищем для публики, еще не готовой признаться себе в страшных грехах. Неудивительно, даже сегодня во Франции регулярно публикуются реакционистские памфлеты, обвиняющие Пэкстона и Лоузи, да кого угодно, в очернении славного прошлого.

Для Делона неудача «Месье Кляйна» станет серьезной травмой. Актер никогда не боялся поддерживать проекты, противоречащие его политическим убежде-

ниям, как, например, «Непокоренного» Кавалье о войне в Алжире или же манифест против смертной казни «Двое в городе» Джованни. Однако либеральные элиты по-прежнему будут считать его фашиствующим буржуа и игнорировать очевидные шедевры с участием актера. Акт мученичества Делона, его жертва — в кадре и за его границами — оказались напрасными. «Месье Кляйн», ставший его личной Голгофой, расценят как искупление грехов — фактических и мифических — лишь десять лет спустя. Но будет уже слишком поздно. Делон распял Делона зазря. Из мученика он превратится в отшельника.

1973: «Двое в городе»

Осенью 1972 года Делон параллельно занят в двух проектах: снимается у Жана Шапо в «Подозрении» (другое название — «Сгоревшие фермы») и готовится в Италии к «Крупному калибру» (другое название — «Тони Ардзента») Дуччо Тессари. Жозе Джованни, с которым судьба уже сводила актера дважды, — по его сценариям поставлены «Искатели приключений» Робера Энрико и «Сицилийский клан» Анри Вернёя — приезжает

«двое в городе» жозе джованни. 1973



в Рим, прямо в офис Тессари, чтобы предложить Делону роль в еще одной криминальной драме — «Двое в городе». Снимать Джованни планирует сам, а в пару к Делону пригласить Жана Габена. «Двое в городе», однако, не очередной гангстерский триллер, и хотя Делон снова должен сыграть бандита, его новый герой Джино Страблиджи не имеет ничего общего ни с Рокком из «Борсалино», ни с Джефом из «Самурая», ни с сицилийцем Тони Ардзентой. Это перевоспитавшийся в тюрьме преступник, жаждущий простых человеческих радостей: просыпаться в обнимку с красавицей женой и перед воскресным обедом гонять мяч с друзьями, честными тружениками, а не подельниками. Но, увы, система правосудия, бездушная машина смерти, что никогда не дает сбоя, и на этот раз не позволит человеку, вознамерившемуся начать все с чистого листа, попытать свой шанс.

Для Джованни, темного гения французского кинематографа 1960–1980-х, история Страблиджи глубоко личная. Когда-то он точно так же полностью поменял свою жизнь — с той разницей, что к нему судьба была благосклоннее. Настоящая фамилия Джованни — Дамиани; уроженец Корсики, он с ранней юности был близок к Симону Сабиани из легендарной группировки Карбоне и Спирито. В годы войны Джованни сотрудничал

с немцами, состоял в фашистской Французской народной партии Жака Дорио и служил в добровольных дружинах, помогавших гестапо. В 1946 году суд присяжных города Марселя признал Джованни виновным в убийстве трех человек: предпринимателя Хаима Коэна и братьев Жюля и Роже Пежо, владельцев фабрики по производству электроники. Перед гибелью жертвы подверглись страшным пыткам. Приговор вынесли суровый — высшая мера. В ожидании казни в камере смертника Джованни провел десять лет. Затем гильотину заменили на пожизненное заключение, а в 1956 году перековавшегося убийцу помиловали и выпустили досрочно за хорошее поведение. Смертная казнь через гильотинирование во Франции и в 1970-е была делом нередким. Как сообщает на вступительных титрах герой Габена, бывший полицейский Казнёв, а ныне воспитатель и консультант пенитенциарных учреждений, в стране держат две гильотины — большую и маленькую. Большая находится под Парижем, а маленькая гастролирует из города в город. На такой портативной гильотине и сложит свою голову Джино Страблиджи — справедливости не существует. Сыгранный Мишелем Буке предельно мерзкий персонаж инспектор Гуатро практически толкнет Джино на преступление, хоть и погибнет сам, став жертвой своей же отвратительной провокации.

Джованни мыслит свой фильм буквально как аболиционистский манифест. В подготовительный период даже консультируется с адвокатом Робером Бадинтером, чьими усилиями десять лет спустя, при Миттеране, смертная казнь во Франции будет отменена. А в 1972 году, когда начались съемки «Двоих в городе», Бадинтер как раз защищал двух приговоренных к гильотине преступников: Клода Бюффе и Роже Бонтама, за год до того похитивших и убивших во время побега медсестру и охранника тюрьмы Клерво. Обоих казнили. Им отказал в высоком помиловании президент Жорж Помпиду, полемизировавший с Бадинтером в прессе. Эта дискуссия между первым лицом государства и публичным интеллектуалом левых взглядов всколыхнула общество. Помпиду настаивал на необходимости смертной казни, полагая, что страх оной остановит детоубийцу. Бадинтер отвечал, что большинство казненных за послевоенные годы как раз и являлись детоубийцами, а значит, высшая мера их никак не страшила. Чувствуя, насколько его аргументация выглядит архаичной и антигуманной, раздраженный Помпиду даже перешел на личные оскорбления и зачем-то вспомнил дело Марковича, с которым якобы был знаком Бадинтер. Главный же фигурант дела Марковича, Делон, смертную казнь, обличать которую от него тре-

«двое в городе». жозе джованни. 1973





бовал фильм Джованни, одобрял. Габен тоже был известен своим глубоко консервативным отношением к этой в общем-то философской дилемме. Таким образом, на площадке «Двоих в городе» — картины, преисполненной гуманистического пафоса, — собрались люди полярных мнений, и левые идеи взялся отстаивать когда-то фашиствовавший радикал Джованни. Во многом Делон согласился на роль Страблиджи из-за Габена. Актер почитал этот монумент национальной культуры за отца, которого был лишен судьбой. Еще в Индокитае, во время военной службы, трижды посмотрев «Не тронь добычу», Делон решил, что хочет заниматься кино и во всем быть похожим на Габена. К 1972 году они успели несколько раз поработать вместе — на «Мелодии из подвала» и «Сицилийском клане». Кроме того, на площадке «Подозрения» Делон закрутил роман с дочерью Габена — Флоранс Монкорже, работавшей у режиссера Жана Шапо script girl. В начале 1970-х Габен уже был не тот. Его одолевали приступы депрессии, он сильно постарел и все чаще запирался в своем нормандском поместье Пишоньер. Вот и накануне съемок «Двоих в городе» у Габена опять случился душевный кризис, семья даже посчитала нужным госпитализировать актера в Центральную парижскую больницу. Реабилитация проходила под

неусыпным оком Делона, которого Габен называл то крестником, то племянником, то просто «моим мальчонкой».

Пожалуй, в фильме Джованни, полном сменяющихся под сентиментальную музыку Филиппа Сарда долгих планов, камера слишком уж беззастенчиво любит беспечным Делоном: вот он, мученик и страдалец, снова после тюрьмы и трагической гибели любимой жены в дурацкой автокатастрофе обретший вкус к жизни, то заливисто смеется за ужином, то резвится под струями водопада: если бы он только знал, как страшно и темно его будущее. Но главная тема «Двоих в городе» — все же не жестокость социума, заочно приговорившего к смерти ни в чем не повинного человека, а пара Габен—Делон, сюжет *en soi*, понимающая друг друга даже не с полуслова, а в полной тишине. Как та, что воцарится в тюремной переговорной — конец неотвратим и близок, мы видим лицо Делона в черной рамочке, что обрамляет стеклянную перегородку. Нет сомнений ни у него, ни у Габена, ни у зрителей, какая участь ждет Джино. Но оба молчат. Любые слова тут будут лишними. Звезда со звездой говорят беззвучно, это дуэль-дуэт взглядов. Две пары глаз, в которых целая вечность, — история кино XX века. Два экранных мифа, два поколения, две великие иллюзии в одном статичном кадре.

Джованни писал, что «Двое в городе» обрели смысл и форму благодаря финальной сцене. Заплетающегося, коротко стриженного Делона, одетого в казенную белую рубашку, от которой только что отхватили ножницами воротник, ведут наружу, во двор, к высящейся в первых лучах солнца машине смерти. За минуту до того ему позволили выпить коньяку и затянуться сигаретой. Тьму нельзя помыслить, но уже можно дотянуться до нее кончиками дрожащих пальцев. И вот Делон оборачивается назад и смотрит напоследок на Габена, как сын на отца, умоляя не спасти, а простить. Как верно подметил Жан-Марк Паризи в книге «Делон — проблема с красотой», во многом эта сцена вдохновлена строчками из «Приговоренного к смерти» Жана Жене:

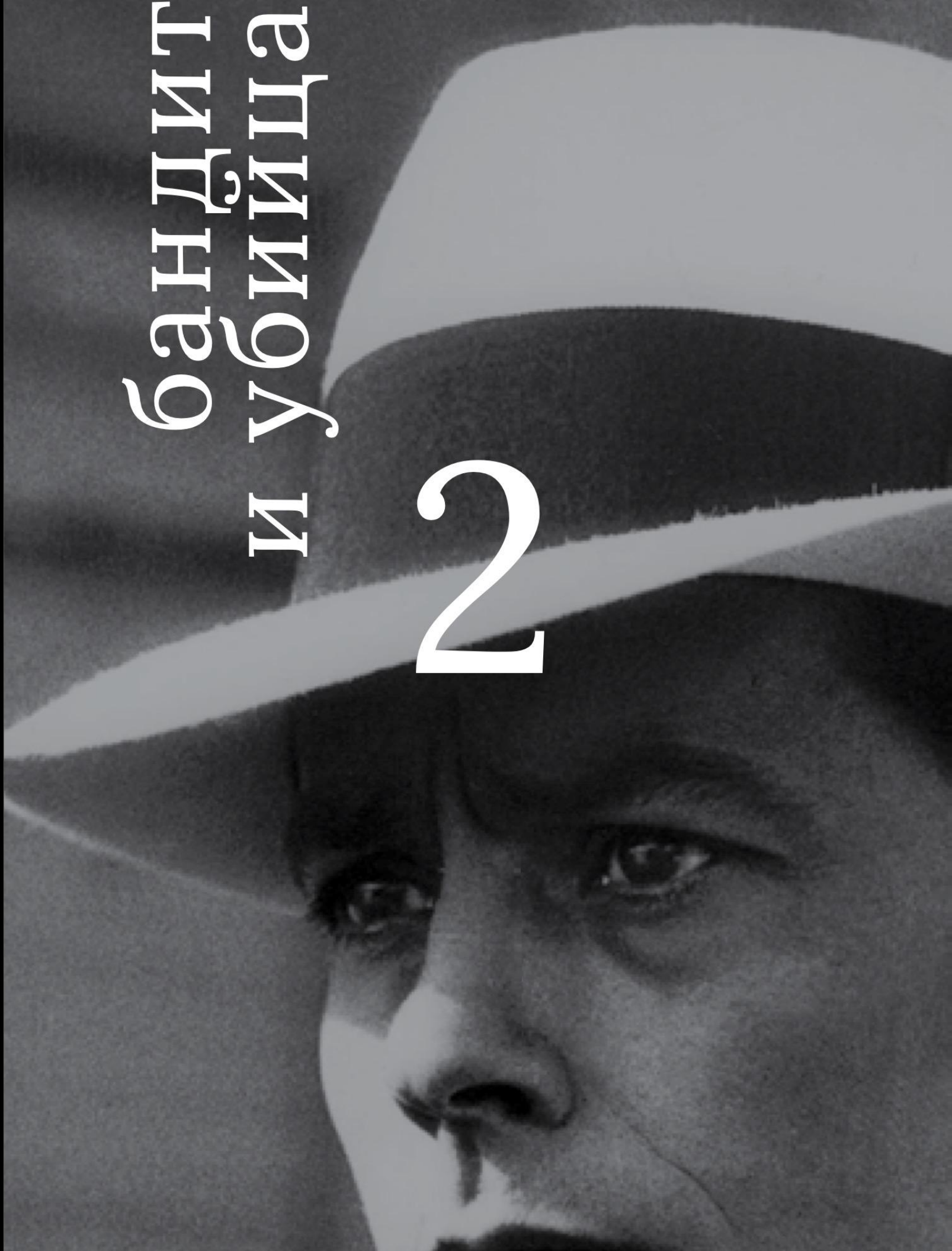
Нет у меня брони. И ненависти тоже.
Стою, незащищен, одетый в легкий плащ,
А над воротничком — полоска белой кожи,
Чтоб именно сюда поцеловал палач.

<...>

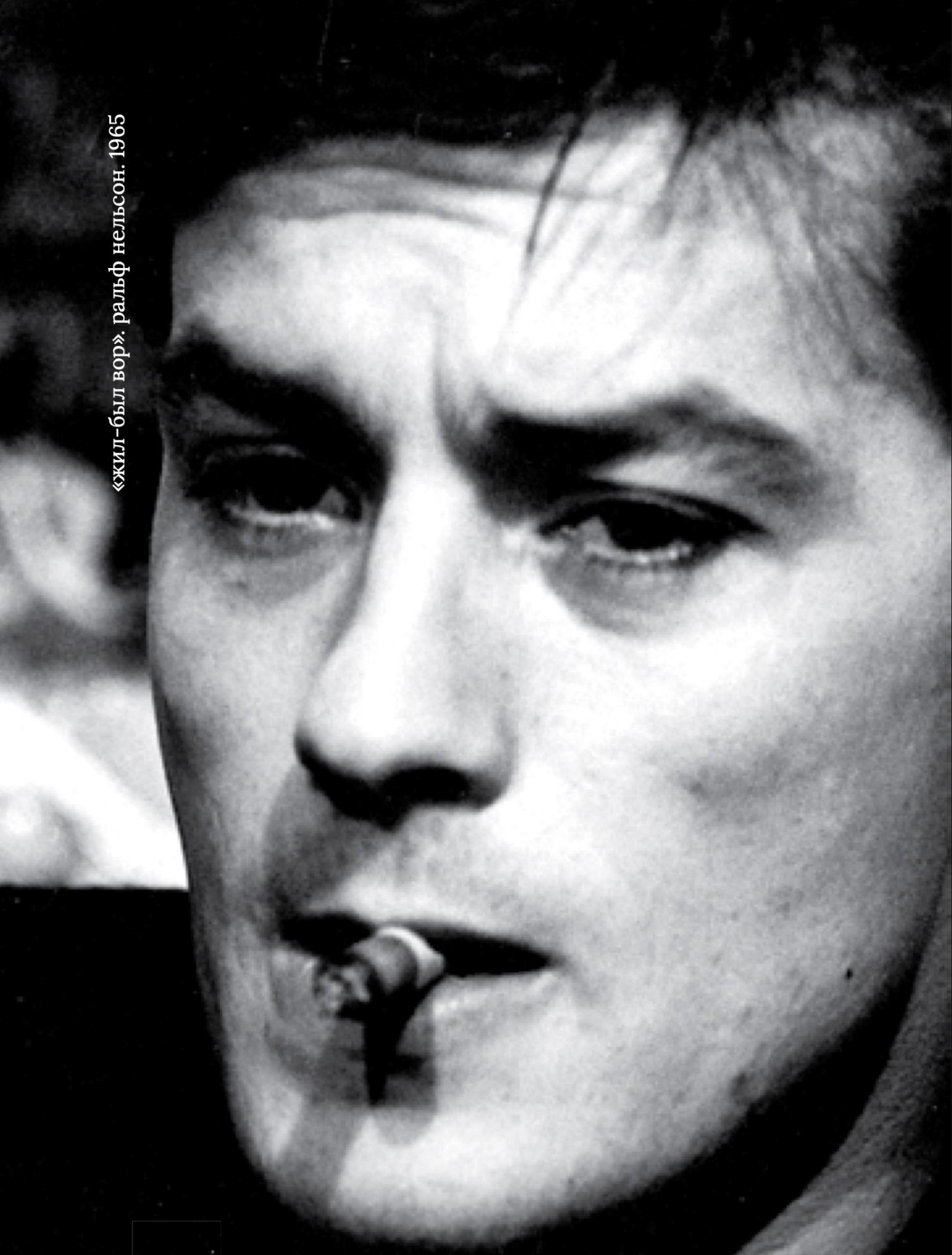
Здесь есть еще пока немного сигарет,
Здесь есть еще о чем нам говорить и плакать,
Зачем же, трибунал, ты отдаешь на плаху
Убийцу, красотой затмившего рассвет?

бандит
и убийца

2



«жил-был вор». ральф нельсон. 1965



1965: «Жил-был вор»

В конце 1964 года Ален Делон прибывает в Америку. MGM подписала с ним контракт на три фильма и планирует сделать из «галльской достопримечательности» звезду международного класса. Перед тем как обосноваться в Лос-Анджелесе по адресу 612N Beverly Drive в шикарном особняке, принадлежащем родителям Мии Фэрроу, актер проводит несколько дней со своим «кланом» — глубоко беременной Натали, близким другом и по совместительству охранником Милошем Милошевичем, горничной, водителем и датским догом Брандо — в Нью-Йорке. MGM подготовила почву для своего нового ставленника: пресса от Washington Post до New York Times пестрит комплиментарными за-

головками, а журнал Life помещает фотографию Делона с комментарием: «En garde, ladies: France exports a devastator» («Дамы, будьте бдительны: Франция прислала разрушителя сердец») и с деланным восторгом перечисляет привычки героя: помимо французских поцелуев и французских булок тот обожает гоночные машины и породистых животных — в гараже у него томятся Rolls Royce, Ferrari и Buick Wildcat, а в конюшне — с десятков рысаков; да, и еще он знаменит, как Шарль де Голль, поэтому ему платят больше, чем Жану Габену. Несмотря на все маркетинговые ухищрения, актер умудряется дать крайне неудачное интервью New York Herald Tribune: Делон, постоянно жаловавшийся на французских журналистов, познает за океаном настоящих акул пера и силу их разящего слова. С наивной самонадеянностью он расскажет корреспонденту Tribune о своих планах: затмить Джона Уэйна с Кэри Грантом и показать наконец своим соотечественникам, кто самый главный, кто космополит, а кто провинциал, застрявший на задворках Нового Света — в Европе, как Бельмондо; он, Делон, — Единственный, Неповторимый, Великолепный. Этих надменных заявлений ему не простят еще долго. Интервью омрачит и полтора года в Голливуде, и последующее десятилетие на родине, куда очень скоро ему придется вернуться, поджав хвост.

Первый же проект — нуар Ральфа Нельсона «Жил-был вор» (другой перевод — «Рожденный вором»), во французском прокате фигурировавший под туристическим названием «Убийцы из Сан-Франциско», — окажется максимально неудачным. Скромные познания в английском не позволят Делону изображать ни ковбоя со Среднего Запада, ни бруклинского мафиози, воспитанного на злых улицах Адской кухни. Рожденный вором, Эдди Педак — макаронник *al dente*, приплывший в трюме парохода прямиком из Триеста в компании таких же деклассированных мигрантов, — он толком так и не ассимилировался, чуть что — переходит на родное наречие; натурализуют его в тюрьме Сент-Квентин, куда он загремит именно что по незнанию местных порядков. Символический капитал Делона в Голливуде не пригодится: Франция, разумеется, обладает своей мифологией, но для американцев все французское по умолчанию — утонченное, времена *French Connection* еще не наступили, и в коллективном бессознательном бандиты — всегда итальянцы, на крайний случай — корсиканцы, но никак не обитатели Парижа или Монте-Карло, других точек на карте Шестиугольника (как именуют Францию) янки не выучили.

На вторую неделю съемок Натали подарит мужу сына, которого назовут в честь покровителя мясников Свято-

го Антуана, — так Делон отблагодарит отчима за то, что тот дал ему, к счастью, непригодившуюся профессию; второе имя — Жорж — сын унаследует от своего крестного, верного оруженосца и импресарио Делона Жоржа Бома. В «Жил-был вор» Делон не только преступник поневоле, вернувшийся к прежнему из-за ненасытного брата-уголовника плохой хороший человек, но еще и любящий муж, и молодой отец. Рождение Энтони поможет актеру освоиться в новом амплуа: теперь он и за других в ответе, на кону не одна его никчемная жизнь, стоящая любых, даже самых безумных, рисков, но и будущее близких. К слову — всего пару месяцев назад заключенный брак с Натали уже трещит по швам. Таблоиды приписывают ему роман с экранной партнершей Энн-Маргрет, одной из самых популярных киноактрис в Америке начала 1960-х.

Критики не заметят «Жил-был вор», хотя эта картина не безынтересна. Традиционный нуар тут равняется на новомодные заморские образцы. Фильм сделан Нельсоном под явным влиянием «Лифта на эшафот» Луи Маля. Ожесточенное джазовое интро, в котором под синкопальные ритмы чернокожего ударника закручивается интрига (неизвестные грабят и убивают китайку, заведовавшую продуктовой лавкой, в то время как в ночном клубе зреет конфликт между влюбленными), совер-

шенно очевидно вдохновлено парижскими приключениями пары в исполнении Мориса Роне и Жанны Моро, которую именно что глупый, а не злой рок приведет на гильотину. Модель отношений вора Педака с инспектором Видо (Ален Делон—Ван Хефлин) восемь лет спустя возникнет в «Двое в городе». Бандит и полицейский, убийца и жертва, что несколько раз поменяются местами: сперва Майк Видо, тоже уроженец Триеста, получивший когда-то от Эдди Педака пулю в живот, будет одержим жаждой мести и своей паранойей лишит Педака шанса на новую жизнь, затем захочет врагу помочь, а в финале по недосмотру позволит Эдди погибнуть. Умирать на экране в Америке тоже принято иначе — осознавая свою неправоту; экзистенциальный надрыв и прочие релятивистские философствования в черно-белую голливудскую мораль не вписываются: рожденный вором должен умереть как вор. Делону такой подход покажется пошлым упрощением. Недовольство Педака Америкой — страной, лишаящей возможностей, — эхо уже не выдуманного, а реального разочарования Делона Голливудом. Даже на площадке у Нельсона он чувствует себя никем, что уж говорить об улицах Лос-Анджелеса или студийных коридорах. В Америке его не знают и не любят. Свободное время он проводит в похожем на картонную декорацию



«жил-был вор». ральф нельсон 1965



заведении для экспатов Le Bistro. Его общение ограничивается голливудским повесой Робертом Эвансом — будущим продюсером «Крестного отца», на тот момент отметившимся интрижкой с Нормой Ширер (вдовой босса MGM Ирвинга Тальберга), ролью Ирвинга Тальберга в фильме «Человек с тысячью лиц», а также попойками с Юлом Бриннером, Роже Вадимом и Джейн Фондой.

Вместе с Эвансом, стремясь найти режиссера уровня Висконти или Клемана, Делон безуспешно ищет финансирование для картины о любовной истории певицы Мистангет и актера Мориса Шевалье. В автобиографии *The Kid Stays in Picture* Эванс вспоминает, что Делон казался ему кем-то вроде Шарля Буайе — французского актера, снискавшего успех в Америке, — персонажем в поисках автора.

Большинство предложений MGM Делон в эти тоскливые одинокие месяцы под равнодушным калифорнийским солнцем отвергает, благо его контракт не эксклюзивный. Он не хочет играть смазливых мигрантов с ангельскими лицами и грязными руками в продукции категории «Б». Его продюсерские амбиции после провала «Непокоренного» не утихли: Делон ведет переговоры с Сэмом Пекинпа, мечтая экранизировать «Всадника» правого радикала Дриё ла Рошеля,

а Джорджу Кьюкору и затем Тони Ричардсону предлагает поставить в кино «Шери» эмансипе Колетт. Ничего из этого не получится, и в конце 1965 года актер отбудет в Мексику сниматься вместе с Энтони Куинном у Марка Робсона в «Пропавшем отряде»; сюжет ему знаком — это снова война в Алжире, да и в партнерах помимо Куинна сплошь европейцы: недавний партнер по «Жил-был вор» Морис Роне, Мишель Морган, Клаудия Кардинале. Эта картина также не найдет отклика ни у критиков, ни у публики. MGM, устав терпеть капризы Делона, расторгнет с ним договор. Спустя полтора года бессмысленных мытарств случится возвращение блудного сына.

Он сойдет с самолета в Орли вроде бы инкогнито. Хотя Жорж Бом, чьи друзья по-прежнему заведуют Cinémondie, позаботится, чтобы весть разнесли по Парижу загодя. Аэропорт будет полон прессы, перед которой в кои-то веки Делон повинится, отпуская между делом восторженные реплики в адрес все того же Бельмондо. Давний соперник за это время успел сняться в «Уик-энде в Зюйдкоте» Анри Вернёя (девятое место по сборам во Франции в 1964 году) и «Злоключениях китайца в Китае» Филиппа де Брока (десятое — в 1965-м), а также в «Безумном Пьеро» (его последнее появление у Годара и самая кассовая картина авангард-



«самурай». жан-пьер мельвиль. 1967

ного режиссера). Его «экс» Роми Шнайдер, оставленная Делоном скорее ради «американской мечты», чем ради жены, тоже успеет вернуть былую репутацию одной из главных надежд европейского кинематографа. История их драматического расставания теперь подается журналистами как комедия, в которой Делону отведена роль самовлюбленного болвана, наступившего на грабли, а значит — заслуженно ставшего всеобщим посмешищем. Актеру предстоит начать все заново. Голливуд оказался фабрикой чужих грез и его кошмаров. Вплоть до 2018 года Делон будет избегать любых вопросов о своем неудачном заокеанском опыте.

1967: «Самурай»

Жан-Пьер Мельвиль вспоминал, как в 1964 году написал Делону, тогда томившемуся в Калифорнии, с предложением о сотрудничестве: «Я обратился к актеру, а мне отказал коммивояжер». В середине 1960-х Делон еще слишком молод и самонадеян, чтобы распознать в Мельвиле своего будущего мэтра, гения *par excellence*, которому всего через пару лет предстоит изменить творческую судьбу артиста, доведя до акме

его актерскую манеру. Мельвиль заметил Делона еще в 1957-м, в дебютном «Когда вмешивается женщина», — самурай самурая видит издалека. В 1959 году на приеме у премьер-министра в Матиньонском дворце режиссер настоял на том, чтобы его имя было зафиксировано у актера в записной книжке от Hermes. «Но я знаю, кто вы», — возразил Делон. «Пока нет», — парировал Мельвиль. Они продолжают следить друг за другом на расстоянии. Режиссер уверен, что рано или поздно их пути и цели пересекутся, сольются в тонкую черную линию, как та, что украшает лоб актера, — Мельвиль говорил, что брови Делона нарисованы тушью Хокусая, в одно касание. Перфекционизм режиссера мог удовлетворить только Делон — идеальный человек, образчик чистой красоты. С одним опасением — не станет ли шрам, появившийся на подбородке Делона после автомобильной аварии, фатальным изъяном, той червоточиной, что разрушит ледяной дворец или стеклянный зверинец, возводимый из раза в раз в кино Мельвилем. «Небо и земля не милосердны, люди для них — соломенные псы», — цитировал Лао-цзы Делон, намекая Мельвилю, что сей изъян и станет той соломинкой, той искрой, из которой разгорится пламя.

В 1966 году Мельвиля, припарковавшего свой Plymouth Furi III на рю де Мессин перед особняком звезды,

встретит уже совсем другой, нежели в 1964-м, человек: Делон познал в Америке горечь поражения — и личного, и профессионального; актер испытывает потребность подвести черту под прожитым, перевернуть страницу, переизобрести себя заново. Это желание совпадает с настроениями Мельвиля, расставшегося навсегда с Жан-Полем Бельмондо после конфликта на съемках «Старшего Фершо», — режиссер так дурно вел себя со стариком Шарлем Ванелем, что схлопотал от возмущенного Бебея пощечину. Да и предыдущей своей картиной, экранизацией романа Жозе Джованни «Второе дыхание», Мельвиль словно завершил определенный этап. Антагонист главного героя «Второго дыхания» воплощал все то, что Мельвиль презирал в бандитских кругах: суетливую зависть к свободным духом и иное понимание мужественности, когда-то приведшее Джованни-Дамиани в ряды коллаборационистов, а Мельвиля-Грюмбаха — в армию союзников на поле боя за Монте-Кассино. «Второе дыхание» — последняя черно-белая работа режиссера перед «голубым периодом», абстрактной трилогией с Делоном, открывшейся «Самураем». «Что ужасно в морали, так это то, что она всегда чужая», — говорил Лео Ферре. И Мельвиль, и Делон с легкостью могли бы согласиться с этим афоризмом. Не потому ли цвет финальной

трилогии Мельвиля, выношенной и выстраданной в соавторстве с Делоном, — серый, так как их кино полно аморального спокойствия? Какой смысл беспокоиться, если мораль, увы, одна: единственное, что выбирает человек, — это свою смерть, а если он умирает из отвращения к жизни, то подобный выбор — насмешка судьбы. На «Втором дыхании» также заканчивается и царствование мифологии: после «суицида» Гю Минды (в исполнении Лино Вентуры) криминальный фольклор в былом виде невозможен. Собственно, все герои «Второго дыхания» участвуют в прощальной гастроли классических кинообразов: роковые блондинки (здесь это Кристин Фабрега), любовь с которыми всегда инцест, уже никогда не будут прежними, равно как и глубоко уважающие противника-ренегата — как человека и как важнейшую часть апокрифа — дивизионные комиссары (Поль Мёрисс); аналогичная участь ждет и «фигурантов» — владельцев баров, макаронников с лоснящимися от бриолина височками (Марсель Бозюффи), телохранителей с совиным взглядом и крылами (Мишель Константен), немногословных переговорщиков, которым, сколько ни пытайся, не соблюсти нейтралитет (Пьер Зиммер), или залетных стрелков, в самый ответственный момент оказавшихся безоружными (Дени Манюэль). Все они исчезнут из мира

«что ужасно в морали, так это то, что она всегда чужая», — говорил лео ферре. и мельвиль, и делон с легкостью могли бы согласиться с этим афоризмом. не потону ли цвет финальной трилогии мельвиля, выношенной и выстраданной в соавторстве с делоном, — серый, так как их кино полно аморального спокойствия?

«самурай». жан-пьер мельвиль. 1967





Мельвиля и попадут в ад — «честным» бандитам туда и дорога; тут Мельвиль безжалостен, никаких иллюзий, даже выдуманные им конфуцианские пословицы не оправдывают убийство; всем им на смену придет Костелло-Делон — существо не от мира сего. В этом смысле эмблематичен кадр из «Второго дыхания», в котором комиссар Бло-Мёрисс, сидя в самолете Марсель—Париж, рассматривает гильзы на ладони, — воздушное судно Харона несет его в потусторонний мир. Тот мир, представителями которого будут населены «Самурай», «Красный круг» и «Полицейский», — бесплотными душами, тенями от идеи или act of killing. Не случайно на «Втором дыхании» прервалась связь Мельвиля и с критиками Cahiers du Cinéma: их трепетная натура не вынесла такого жестокого отношения со святцами. На своей американской машине режиссер уехал слишком далеко в Мельвильлэнд — к горизонту, за который село солнце жанрового кинематографа. Мельвиля часто спрашивали, а после его смерти уже мучили этим вопросом Делона: «Почему в ваших фильмах все умирают?» — «Потому что смерть — это точка в предложении. Какому писателю не нравится ее ставить?» — отвечал он. Какому читателю эта финальная точка не разбивает сердце, если даже Делон, слушавший декламирующего сценарий Мельвиля в тот декабрьский вечер 1966 года,

прервал гостя и пригласил в личные покои, в спальню, — там, на стене над кроватью, обтянутой буйволиной кожей, красовался самурайский меч. Мельвиль наконец-то услышал ответ не коммивояжера, а актера: Делон подал знак, а не реплику, — искусство любит тишину — глазами, а не жестом. Габен любил повторять, что взгляд истинного актера должен быть чист и открыт, чтобы принять и свет, и тень — главный инструментарий кино. Взгляд Делона, отметил Мельвиль, отличался той самой холодной чистотой меча самурая, спокойно ждущего момент, когда лезвие обAGRится кровью хозяина.

«Нет большего одиночества, чем одиночество самурая, разве что одиночество тигра в джунглях» — эту вымышленную цитату из Бусидо Делон, конечно же, примет за чистую монету: годами он подбрасывал ее в воздух, чтобы узнать, как орел или решка определяют его судьбу. Одиночество самурая — это его одиночество: во дворе тюрьмы Френ, в трюме корабля на пути в Индокитай, в притонах за площадью Клиши, в пустынных коридорах поместья Души, самолично им спроектированного. Но одиночество самурая — это и одиночество Мельвиля: под прикрытием во времена оккупации, под огнем критики в отвергнутой им с презрением киноиндустрии, под ковбойским стетсоном и за темными очками Ray Ban, под крышей студии на рю де Женнер, спроектированной им самим.

В «самурае» джеф носит часы на правом запястье циферблатом вовнутрь. трудно придумать более точный и изящный образ, который бы с такой полнотой выражал суть героя. то измерение, в котором существует джеф, принадлежит только ему и не имеет ничего общего с пошлым календарем, где в сутках

24 часа, а уик-энд отмечен красным.

Но их связывает не только одиночество: и Мельвиль, и Делон одержимы временем и его неумолимым ходом, направляемым смертью, — время уничтожает все на своем пути, и лишь кинематограф способен дать отпор Хроносу.

В «Самурае» Джеф носит часы на правом запястье циферблатом вовнутрь. Трудно придумать более точный и изящный образ, который бы с такой полнотой выражал суть героя. То измерение, в котором существует Джеф, принадлежит только ему и не имеет ничего общего с пошлым календарем, где в сутках 24 часа, а уик-энд отмечен красным. Не случайны тут и краткие, словно вешки, титры, оглашающие день недели и время: суббота, шесть вечера; воскресенье, пять утра. На даты и минуты Джеф смотрит свысока — они нужны ему лишь для алиби, чтобы обмануть шпики. Время «Самурая» безжалостно линейно — так и хочется отмотать его назад, потому что в кадре — отрезок жизни или смерти. Одиночество тигра в джунглях Лютеции можно охарактеризовать лишь одним числовым показателем — результатом замера пульса: он либо ровный, либо отсутствует.

«Самурай» — заповедник неживой природы, и вместе с тем каждый предмет и каждая деталь экранного мира дышит в унисон с Джефом, является продолжением его

натуры. Будь то канарейка в клетке, или ключ в связке, или шляпа на вешалке, или лестница под ногами — все, разумеется, жемчужно-серое, так как находится в пространстве, которое только удача наделяет смыслом. Джеф, кстати, никогда не проигрывает, ну так чтобы по-крупному, — главное поражение наносит смерть. Она всегда за углом, и вопрос только в том, как называется улица — именем Байрона или в честь профессии, как набережная Ювелиров, а еще все зависит от того, насколько ты осторожен, насколько она терпелива. Парижскую гризайль разбавит бездонная синева глаз Делона и красная охра, что прольется из его вен. Адреналин убыстряет кровь. В момент, когда она расползется на груди рваным по краям пятном, Джеф напоследок пригвоздит зрителя к экрану вопросительным взглядом, как бы спрашивая у себя и у остальных: неужели и правда в моем револьвере не было пуль, неужели я в самом деле влюбился в свою смерть, и она ответила мне взаимностью? Служащие комиссариата, судмедэксперты и простые жандармы начнут буднично разбирать декорацию ночного клуба, а растерянная пианистка примется зачем-то доигрывать весь этот джаз.

Если Джеф влюблен в смерть, то Делон влюблен в Мельвиля. Племянник режиссера Реми Грюмбаха

«самурай». жан-пьер мельвиль. 1967



вспоминает, что «все разговоры этих двоих намеренно исключали посторонних». Фолькер Шлендорф, ассистировавший Мельвилю на съемках, рассказывал, как режиссер часами не отпускал от себя актера. А знаменитую сцену, в которой Делон смотрится в зеркало, перед тем как выйти из своей берлоги к живым в отличие от него людям, снимали целый день: Мельвиль стоял за спиной Делона и бесконечно поправлял ему шляпу. В отражении режиссер будто бы видел себя. Самурай наконец-то стал продолжением сенсея, сын обрел отца, а бесплодный родитель — долгожданного наследника. Единственным камнем преткновения между мэтром и учеником стала Натали. Делон, буквально навязывавший супругу еще год назад на главную женскую роль в «Искателях приключений» Робера Энрико, здесь внезапно воспротивился решению Мельвиля. Режиссер, уловивший пугающее физическое и психическое сходство мужа и жены — одной сатаны, разумеется, ухватился за возможность продолжить линию бесконечных отражений, двойников, каждый из которых является точной копией оригинала — то есть его самого. Натали станет верной подругой «Самурая», несмотря на яростные протесты Делона, их конфликт останется в памяти всех членов группы. В первый же день Делон ударит ее на площадке, она оплатит ему тем же; поще-

чина окажется такой силы, что Мельвиль будет вынужден снимать актера только в профиль. Из-за прихоти режиссера это воссоединение, оставшееся в вечности, навсегда разведет влюбленных в жизни.

«Самурай» выйдет на экраны 25 октября 1967 года. За пять дней до этого, 20 октября, Мельвилю исполнилось пятьдесят. Это его десятая картина за двадцать лет.

Свой первый фильм «Молчание моря» Мельвиль начал снимать 10 августа 1947 года, «Самурая» закончил 10 августа 1967-го. Выходы и «Красного круга», и «Полицейского» состоятся с интервалом в два и три года в ту же дату — 25 октября. Прадед Мельвиля умер от сердечного приступа в возрасте 55 лет, режиссер был убежден, что ровно столько же отпущено и ему. Магия случайных чисел, через которые являет себя смерть, — понятие абстрактное, но не для Мельвиля. У каждого смерть будет своей, и чтобы встретить ее достойно, важно верить в предопределенность — любого жеста, любого взгляда.

В «На последнем дыхании» Годара Мельвиль играет писателя Парвулеску, отвечающего на вопрос героини Джин Сиберг о главной цели в жизни: «Стать бессмертным и умереть». Так и произойдет. Обессмертив себя трилогией «Самурай» — «Красный круг» — «Полицейский», Мельвиль уйдет внезапно: на обеде с близким



«сицилийский клан». анри вернёр. 1969

другом Филиппом Лабро. На устах режиссера застынет улыбка. Та же, что умирает, не успев родиться, на лице Джефа в финале «Самурая». Улыбка человека, знавшего свою судьбу наперед и потому встречающего ее финал с тихой радостью. В недавнем интервью Le Monde на вопрос журналиста о страхе смерти Делон ответит: «Свою смерть я отрепетировал и выучил наизусть. Прожить ее наконец доставит мне радость, и радость эта будет спокойной, поверьте».

1969: «Сицилийский клан»

Весной 1969 года Делон разочарован результатами проката «Джеффа» Жана Эрмана, талантливого эпигона-отличника, вздумавшего обойти в жанре экзистенциального детектива самого Мельвиля. Увы, «Джефф» — не более чем римская копия с греческого оригинала. Джеффом на этот раз зовут не Делона: загадочный Джефф у Эрмана — подобие беккетовского Годо, в ожидании которого и разворачивается самая интересная сцена фильма. С ювелирной точностью, будто модернистский балет, режиссер разводит затянувшуюся бандитскую «стрелку». Пока мерно тикают

часы, по капле добавляя напряжения, Делон вальсирует на боксерском ринге, защищая честь не кого-нибудь, а героини Мирей Дарк, женщины, которую, если верить словам Делона, он любил сильнее всего и страшнее всего предал.

Поэтому после провала «Джеффа» участие в «Сицилийском клане» рядом с Жаном Габеном и Лино Вентурой — командой, которая никогда не проигрывает, — покажется ему отличной идеей. Вентура тоже рад снова встретиться в кадре с патриархом и главной национальной кинематографической скрепой Габеном: они не виделись с «Облавы на блатных» Анри Декуэна, ну и с Делоном, что произвел на него самые приятные впечатления во время совместной работы над «Искателями приключений» Робера Энрико. Габен называет Вентуру Le Lino, а Делона — ласково La Mome (малыш); они в ответ почтительно величают старика Le Patron.

«Сицилийский клан», амбициозный проект с гигантским бюджетом, взвалил на свои плечи Жан-Эрик Стросс, не то чтобы прям авторитетный продюсер (недостаток опыта, как только начнутся съемки, скажется на дисциплине), режиссером «назначен» Анри Вернёнй. Собственно, назначенцев тут полно: картину лично курирует босс XX Century Fox, великий и ужасный Дэррил Ф. Занук, возглавлявший студию с 1944-го и до

сих пор не растерявший железную хватку. Пригласить Лино Вентуру и специально написать под него роль — ведь в романе Огюста Ле Бретона никакого комиссара Ле Гоффа нет — тоже его прозорливая инициатива. Равно как и персонаж по имени Жанна — невестка главы клана Маналезе, — добавленный в сценарий Жозе Джованни только ради трудоустройства Ирины Демник, манекенщицы, начинающей актрисы и по совместительству любовницы Занука.

В 1960-е крупные американские студии охотно продюсировали французских авторов — от «Зеленой комнаты» Трюффо до «Вора» Луи Маля. «Сицилийский клан», однако, особый случай, точнее — особый жанр. Бандитская сага со звездным составом — лакомый кусок; и тема, и подбор исполнителей, как считает Занук, должны прийтись по вкусу американской публике. С Делоном, после его краткого и довольно бестолкового визита в Калифорнию в середине 1960-х, в Голливуде уже знакомы и продолжают надеяться, что актер все-таки передумает и вернется на работу на фабрику грез. В фильмографии Делона «Сицилийский клан» рифмуется с двумя картинами. Во-первых, с «Красным кругом» Мельвиля, в котором точно так же старшее и младшее поколения объединяются напоследок, чтобы взять сейф с драгоценностями. На площадке у Мель-

вия Делона опекают другие две легенды — Ив Монтан и Бурвиль, сыгравший в «Красном круге» свою последнюю и, возможно, главную роль — клоуна, что за жизнь насмеялся вдоволь и теперь не в состоянии сдержать слезы. Вторая рифма — это, разумеется, «Крупный калибр» (или «Тони Ардзента») Дуччо Тессари, история киллера с Сицилии, забывшего зов крови своих земляков и потому павшего жертвой предательской пули на ступенях церкви, — даже свадьба не повод позабыть про вендетту.

Сюжет «Сицилийского клана» прост — тщательная подготовка побега, а затем hold-up столетия, однако волшебство кроется в деталях. Эпизод с захватом трансатлантического «Боинга», следующего по маршруту Рим—Нью-Йорк, или сцена в автозаке, в которой Делон с восхитительным хладнокровием вырезает лаз в днище тюремного фургона, тотчас станут культовыми и не раз будут цитироваться другими режиссерами — от Джонни То до Майкла Манна. Не говоря уже о любовной схватке — хищника и жертвы — Делона и Демник, провоцирующих друг друга на финальный прыжок под лучами жаркого средиземноморского солнца.

Делон в 1969 году — самый желанный актер большого экрана: ни одну, даже голливудскую, звезду публики не склонна настолько эротизировать. Судьба его героя

«сицилийский клан» анри вернёр. 1969



Сарте, польстившегося на очередную мини-юбку — не столько потому, что два года не был с женщиной, а потому, что любая женщина по умолчанию должна принадлежать ему, — во многом отражение личной жизни Делона, разворачивающейся уже за кадром. В разгаре роман с Мирей Дарк, поступившей ради актера многим, а главное — собственным достоинством. На площадку «Сицилийского клана» Делон частенько приезжает в компании еще одной пассии, Мэдли Бами, — бывшей танцовщицы из труппы Клода Франсуа, мелькнувшей в «Бассейне» Жака Дере и «Приключение есть приключение» Клода Лелуша. Их с Дарк и Бами *ménage à trois* Делон перенесет на экран двумя годами позже, фильм получит претенциозное название *Madly*. Сама Бами после разрыва с парой Делон—Дарк встретит Жака Брея и уедет с ним за океан на Маркизские острова. Отношения с мафиозным кланом тоже не только сыграны, но и прожиты, причем параллельно. Каждый день съемочная группа на нервах: вернется ли звезда в строй и смогут ли они закончить картину, ведь полным ходом идет следствие по делу Марковича. Ежевечерне Делона допрашивают на той самой набережной Ювелиров. В какой-то момент Делон проведет с полицией 52 часа кряду. К восхищению коллег, и прежде всего Габена, стресс и внешнее давление — пресса

беснуется, снабжая читателей все новыми и новыми сплетнями, — не помешают Делону работать над картиной. Чуть ли не впервые актер будет предельно пунктуален, и лишь Жак-Эрик Стросс, которого Делон ни в грош не ставит, испытает на себе знаменитый «эффект А. Д.» — взрывы ярости, сменяющиеся полным равнодушием и даже презрением.

Кроме связки Габен—Делон, выходцев одного племени, хищников одной стаи, на себя внимание обращает и начинающий актер Марк Порель, исполнивший роль младшего из клана Маналезе. Пореля в кино привел Жан-Клод Бриали, а после «Одного лишнего человека» Косты-Гавраса и критики, и зрители обратили внимание на этого волоокого эфеба, обладавшего, однако, не только смазливой внешностью, но и выдающимся драматическим талантом. За нервическую хрупкость Пореля в *Cahiers du Cinéma* даже сравнивали с Патриком Девэром, но, увы, ни благосклонность прессы, ни шефство, что взял над ним по просьбе Бриали Делон, не помогли карьере юного таланта. Порель, как и Девэр, стал употреблять наркотики — из-за этой зависимости он и погиб в 34 в одном из опиумных притонов Касабланки.

«Сицилийский клан» не обладает выдающимися художественными достоинствами, но благодаря дуэту двух

«сицилийский клан» анри вернёр. 1969



священных монстров, Делона и Габена, оказался кассовым хитом, был причислен к классике жанра *polar* и к списку тех поп-культурных хитов, что ежегодно по несколько раз транслирует национальное телевидение. Для Делона фильм станет еще одним гештальтом, который он хотел закрыть с юности, — повторить успех «Обезьяны зимой» Вернёя и оказаться на месте соперника Бельмондо. Именно он, попавший в профессию *par l'accident*, а не профессиональный комедиант Жан-Поль, должен претендовать на место законного наследника Габена. Но уже не в качестве подмастерья, как в «Мелодии из подвала», а как равноправный хозяин кадра. И в «Сицилийском клане» Делону это, безусловно, удалось.

1970: «Борсалино»

Идея «Борсалино» пришла Делону в Раматюэле на съемках «Бассейна». В перерывах он читал книгу «Бандиты Марселя» спортивного журналиста Эжена Саккомано и загорелся воплотить вместе с Бельмондо, с которым на экране они не пересекались со времен «Горит ли Париж?», легендарных кайдов Поля Карбо-

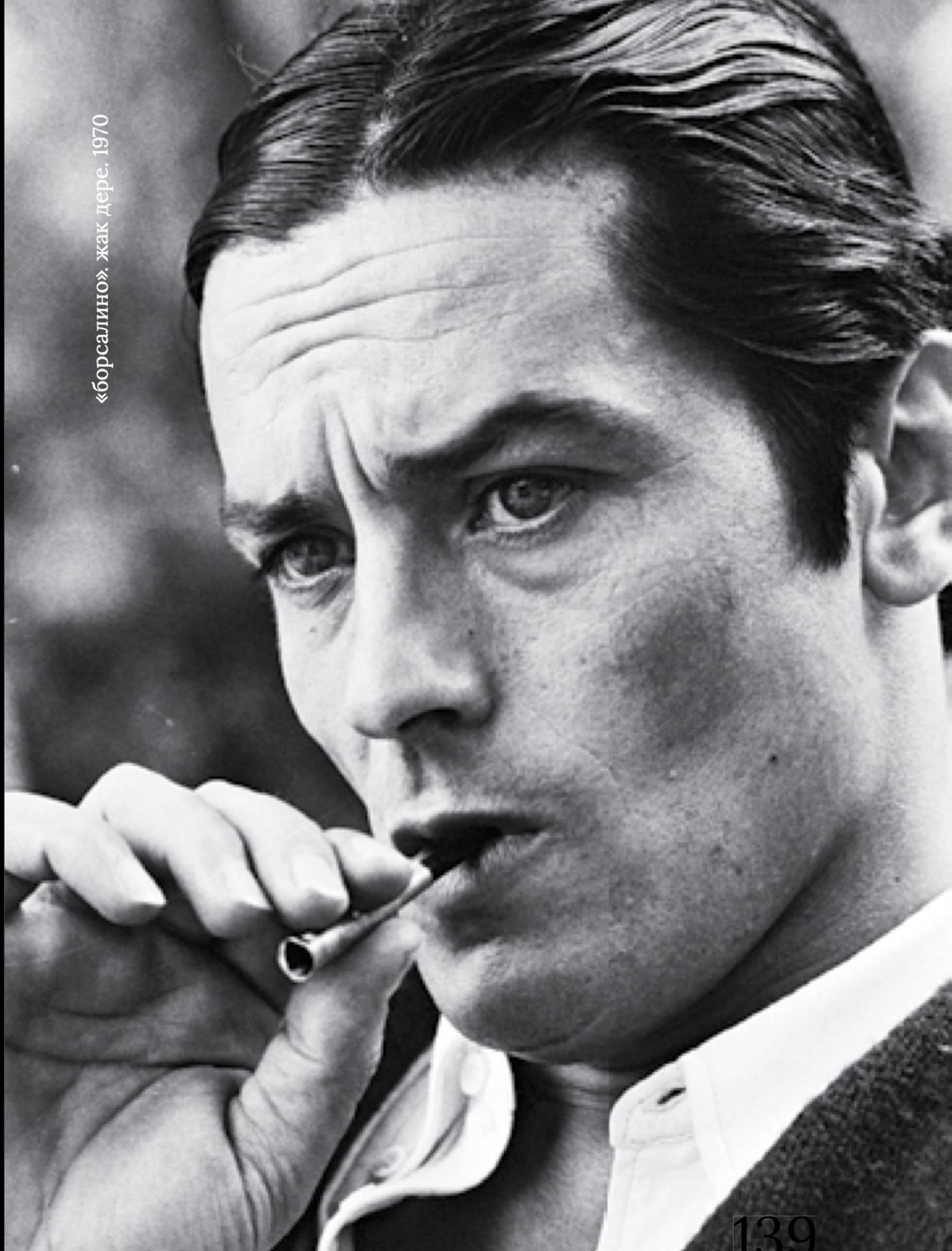
не и Франсуа Спирито. После неудачи «Джеффа» Делон решил, что имитировать Мельвиля бессмысленно, а гангстерскую сагу в декорациях довоенного Марселя лучше превратить в трагикомедию, выбрав в качестве ориентира творчество Марселя Паньоля. Наверное, поэтому он заказал сценарий не Жану Ко, а Клоду Соте и Жан-Клоду Каррьеру, работавшим с Луи Малем и Луисом Бунюэлем. Проект на историческом материале требовал солидных финансовых вложений, и Adel Production заручилась поддержкой Paramount. Увы, непредвиденная девальвация доллара скорректировала изначальные грандиозные планы. Валюта потеряла в стоимости семнадцать процентов, ровно на столько же Делон сократил сценарий, отказавшись от эффектной концовки — гибели героя Бельмондо под колесами экспресса Париж—Марсель.

Режиссером Делон пригласил все того же Дере, доказавшего «Бассейном» свой профессионализм, а главное — покладистость. А вот кандидатура Бельмондо вызывала у Делона опасения. С одной стороны, успех «Бассейна» и «Прощай, друг» показал, что удачный актерский дуэт — будь то Делон—Шнайдер или Делон—Бронсон — формула беспроеигрышная. С другой стороны, оказаться в кадре с любимчиком французской публики, полным антагонистом, — Бельмондо заработал репута-

цию именно что «хорошего, своего в доску парня» — перспектива сколь соблазнительная, столь и опасная. Выстоит ли Ален супротив Жан-Поля? Не аннигилирует ли улыбка Бебея отрицательную харизму Самурая? Бельмондо, впрочем, тоже не спешил соглашаться. Его как раз смущали продюсерские аппетиты Делона — не перетянет ли он в этом статусе одеяло на себя окончательно: Делона-актера победить легко, Делона-продюсера — практически невозможно. Агент Бельмондо Жерар Лебовичи торговался до последнего, добиваясь паритета между двумя звездами абсолютно во всем, вплоть до размера букв на будущей афише.

Другая опасность поджидала Делона на Корсике. Наследники Карбоне и Спирито ожидаемо воспротивились байопику. Дело в том, что в период оккупации Карбоне и Спирито были чересчур близки с Симоне Сабини — одним из лидеров ультраправой Народной французской партии. Карбоне даже являлся членом печально известного Легиона французских добровольцев против большевизма, а Спирито вступил в ряды La Carlingue — французского отделения гестапо. Поль Карбоне погибнет в 1943-м в поезде, который подорвут члены Сопротивления. Франсуа Спирито сбежит после освобождения Франции в Америку, в конце 1950-х вернется в Марсель, будет реабилитирован и мирно окон-

«борсалино». жак дере. 1970



чит свои дни в 1967 году. Конечно же, родственникам обоих не хотелось ворошить прошлое и напоминать общественности о непростительных грехах предков. Делону, годами бахвалившемуся своими крепкими связями с корсиканской мафией, переубедить семьи не удастся, и фильм получит нейтральное название «Борсалино» — в честь популярной до войны марки мужских шляп. А героев переименуют — в Франсуа Капеллу и Рока Сиффредди. Все события вымышлены, любые совпадения случайны — гласит титр, предваряющий чуть ли не пятиминутный тревеллинг, который вопреки протестам Лебовичи захватил Делон.

На площадке «Борсалино» Делон чувствует себя не в своей тарелке. И не только следствие по делу Марковича тому причиной. Южный колорит и прованский фольклор, как оказалось, не самый удачный фон для классического образа Делона — одиночки, преисполненного трагизма, несущего собственную обреченность в руках, словно всадник Майн Рида свою голову. Если в финале, держа в объятьях умирающего Капеллу, Делон и внутренне, и внешне еще способен согласиться с последней репликой друга об отсутствии везения в жизни, то в шутовских сценах драк или попоек актер выглядит потерянным, а его приталенный костюм в полоску или фрак, повязанный пижонским белым шар-

фом, напоминают карнавальный костюм Дракулы. Для повествования он, может, и необходим, на контрасте с жовиальным Бебелем, но сам по себе тут явно третий лишний. Самая главная роль в «Борсалино» отдана обитателям квартала Панье, присматривающим за Старым портом Марселя, сердцем этого города, столицы древней Фокеи, транзитного пункта Европы. Здесь на узких темных улочках, точно так же, как и во времена Карбоне и Спирито, защищают честь, продают любовь, стреляют и убивают — часто без повода, всегда без предупреждения.

На время съемок Делон перебирается с Мирей Дарк из Парижа в город Экс-ан-Прованс, в особняк на площади Четырех Дофинов. Он бежит и от людей, и от проблем, что те создают. После загадочного убийства Марковича Делон сторонится соотечественников своего бывшего телохранителя-югослава. От восточноевропейской мафии его должна защитить родная La Razzia; Франсуа Маркантони сведет звезду с крестными отцами Марселя — это полезно Делону как продюсеру тематической картины и как человеку, которого мучает «тема»: откупиться от мстителей и отвертеться от правосудия. Гангстер Жаки Эмбер по прозвищу «Бен-Гур» поможет заново отстроить знаменитый понтон, соединявший Старый порт с центром Марселя, и успокоит коллег,

«борсалино». жак дере. 1970



напомнив им, что Пятая республика — не диктатура Тито, и по криминальным понятиям плюрализм мнений — тоже главная скрепа.

Бельмондо чурается окруженного авторитетными друзьями Делона: за три месяца, что длится работа над «Борсалино», партнеры-соперники даже ни разу не выпьют вместе кофе. Премьера фильма пройдет в Париже в помпезном кинотеатре «Гомон-палас» 19 марта 1970 года. Делон по-хозяйски позовет весь свет и цвет — и кино, и подпольного мира; среди 6000 мест останется пустым лишь кресло с табличкой «Ж.-П. Бельмондо». На экране Капелла уступил Сиффреду, но в жизни Бельмондо не намерен идти на поводу у жадности Делона — пусть этот порок его и сгубит. Вопреки прописанным в контракте положениям Делон все же поместит свое имя на афише дважды: «Ален Делон представляет Алена Делона и Жан-Поля Бельмондо в „Борсалино“». Реальный конфликт подогреет интерес публики к вымышленному. Знаменитая драка между Роком и Франсуа из-за проститутки Лолы, намеренно поставленная по чаплиновским заветам как бурлескная эскапада, не покажется зрителям такой уж и комичной. Это два эго выясняют отношения, две звезды, две разных повести: в кадре тьма сошлась со светом — триумф киногении.

Бельмондо жестко выскажется в прессе: «Делон не единственный актер-продюсер во Франции и тем более в мире. Не кичась регалиями, все мы так или иначе вкладываемся в процесс, в том числе и финансово. Не только Делону кинематограф обязан». Бельмондо, разумеется, не понимает главного. Случайный попутчик седьмого искусства Делон задыхается в тесных рамках исполнительского мастерства, актерская профессия для него имеет мало общего с творчеством. К началу 1970-х Делон готов встать по другую сторону камеры, продюсерские амбиции разовьют в нем режиссерский инстинкт — все чаще и чаще он будет «назначать» авторов своих фильмов, а затем и вовсе захватит съемочную площадку, единый в трех лицах: звезда, генеральный продюсер, режиссер.

«Борсалино» соберет гигантскую кассу и получит статус культового. А имя Сиффреди станет неотъемлемой частью поп-культуры. Такой псевдоним возьмет себе звезда другой индустрии — порнографической, Рокко Тано. Три года спустя Делон решит снять продолжение — «Борсалино и компания», уже в одиночку, без Бебея. Сиквел не то чтобы провалится: Дерев и тут справится с материалом, и картина получится далеко не беспомощной, однако Делон в новом фильме будто осиротеет, его Рок грустно озирается по сторо-

к началу 1970-х делон готов встать по другую сторону камеры, продюсерские амбиции разовьют в нем

режиссерский инстинкт — все чаще и чаще он будет «назначать»

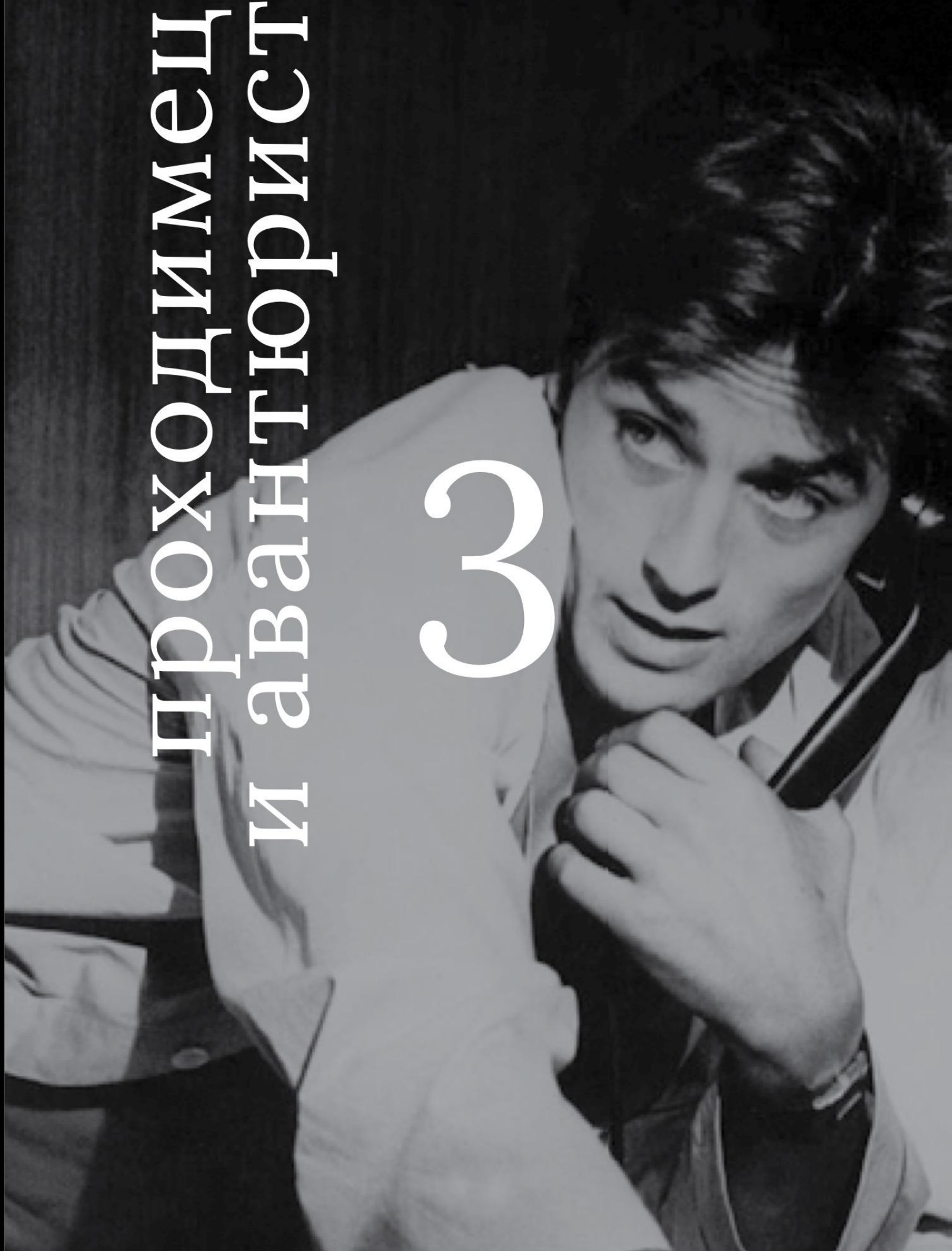
авторов своих фильмов, а затем и вовсе захватит съемочную

площадку, единственный в трех лицах: звезда, генеральный продюсер, режиссер.

нам — в мюзик-холле, на панели, в психиатрической лечебнице, ища взглядом верного соратника-конкурента. Эту грусть почувствует и зритель: «Борсалино и компания» соберет лишь половину от заработанной первой частью суммы. Делон наконец-то поймет, что Самурай — в поле не воин, и не все двери открываются его священным именем, даже во Франции. И пусть, как сказал Дик Кэвитт, пригласивший Делона в свое шоу рассказать о «Босалино»: «Вы, месье, умопомрачительно chic, swell and escargot», но Франция — как и публика, так и Фортуна, — увы, в любви непостоянна.

проходимец
и авантюрист

3





«на ярком солнце». рене клеман. 1960

1960: «На ярком солнце»

В 1959 году на экраны выходит победитель Каннского фестиваля «Четыреста ударов» — поколенческий манифест Франсуа Трюффо. Одновременно «Кузены» Клода Шаброля берут штурмом Берлинале. Наконец, Годар той же весной водит по улицам Парижа свою малочисленную съемочную группу, импровизируя на ходу «На последнем дыхании». «Папин кинематограф» незаметно для его представителей накрывает волна, которую ничтоже сумняшеся назовут «новой».

Делону 23, и хотя он не читает Cahiers du Cinéma — ведь молодые турки не пишут там про молодого волка, — инженеру судорожно ломает голову над тем, как стать парвеню; актер догадывается, что одна «определенная

тенденция во французском кино» очень скоро потеснит другую. Но, увы, авторы *nouvelle vague* в упор его не замечают — в отличие от продюсера Робера Хакима и режиссера Рене Клемана, солдат старой гвардии, еще не готовых сдаться на поруки цайтгайсту. В каждом кармане у них по «Оскару», да и амбициозных планов громадье: например, экранизировать бестселлер Патриции Хайсмит «Талантливый мистер Рипли».

Сценарий «На ярком солнце» читала уже вся столица; к огорчению актерского сообщества, главная роль — собственно Тома Рипли, одаренного во всех отношениях человека, которого судьба лишила самого важного, подобающего его талантам происхождения, — еще на этапе написания синопсиса отдана Жаку Шарье. Что логично: Шарье только что снялся у классика поэтического реализма Марселя Карне в «Обманщиках» и в невероятно успешных «Кадрящих» Жан-Пьера Моки; кроме того, он женат на Брижит Бардо. Кто если не Шарье в новом десятилетии должен стать кумиром молодежи и национальным секс-символом? На этот, казалось бы, риторический вопрос у Делона имеется свой ответ, но мнение его пока разделяют лишь в редакции дружественного ему издания *Cinemonde*.

В активе актера сущая ерунда: проходные роли в проходных фильмах режиссеров второго плана — братьев

Ива и Марка Аллегре — «Когда вмешивается женщина» и «Будь красивой и молчи». Плюс участие в «Кристине» Пьера Гаспара-Юи — карикатурном ремейке последнего немецкого фильма Макса Офюльса «Игра в любовь». Если бы не «Дорога школьников» Мишеля Буарона — едкая сатира на нравы французов времен оккупации, Делону было бы нечего включить в портфолио. Тем удивительнее, что о нем подумал Клеман, выбирая исполнителя на роль Дикки Гринлифа американца, избалованного наследника миллионного состояния, просяживающего отцовский капитал в Риме и на Амальфитанском побережье.

Кастинг устроят в неформальной атмосфере за ужином у четы Клеман. Делону нужно лишь явиться и засвидетельствовать свое почтение. Но он, вопреки всем ожиданиям, поведет себя непростительно дерзко: уже за закусками юный актер объявит собравшимся за столом воротилам индустрии: «В гробу я видал роль Дикки, Рипли — это я». Шестьдесят лет спустя действительно кажется, что не было на тот момент в новорожденной Пятой республике исполнителя, что лучше подходил бы на роль Тома — самозванца, фальшивомонетчика и лжеденди, чья любовь холоднее смерти, чья тень исчезает ровно в полдень под парусами беспечно покачивающейся на средиземноморских волнах яхте.

Будущую драму «На ярком солнце» можно прочувствовать, поймав на секунду взгляд Делона, — смерть говорит с экрана его синими глазами, они глубже моря и безучастнее неба, они словно острый кинжал вспарывают целлулоид и проникают зрителю в самое сердце. Спокойный расчет и безудержная ярость — два состояния Делона, актера и человека, два его амплуа, впервые явленные миру в картине Клемана. Всю свою долгую карьеру и длинную жизнь он будет следовать этими путями — параллельными прямыми, что пересекутся только в точке невозврата.

В книге «Война за войной» Паскаль Жордан вспоминает, как порастил его взгляд Делона, по вине которого они оба на съемках «Будь красивой и молчи» попали в серьезную автомобильную аварию: «Он смотрел на меня из дымящейся машины своими глазами цвета металла, цвета шведского сплава, напомнившими мне одновременно о Музее инквизиции в Ратисбоне и о мумиях в катакомбах Палермо, телах, которые обескровили и наполнили затем ртутью. Это был взгляд нежности и ненависти, взгляд влюбленного убийцы».

Ровно так же Делон будет смотреть на Клемана в тот памятный вечер, который определил его судьбу, а во многом и историю мирового кинематографа. Мэтра (или учителя, как назовет Клемана Делон), однако,

«на ярком солнце». рене клеман. 1960



убедит не строптивый школяр, а собственная супруга. Белла Клеман крикнет мужу с кухни: «Рене, дорогой, а малыш-то прав». Этой анекдотической реплике звезда будет обязана своим рождением.

Рене Клеман даст театральных курсов не кончавшему Делону ценный совет — забудь про камеру, живи. Ни Аллегре, ни Буарон, ни тем более Гаспар-Юи не смогли донести до своего подопечного элементарную истину: не умеешь играть — бесполезно пытаться. Для Делона актерство не призвание, а происшествие. Под чутким руководством мэтра Клемана он примет случайность как должное. И вот результат. Без преувеличения гениальная роль в фильме, который критики тоже классифицировали как «происшествие» — столкновение на перекрестке трех дорог, ведущих в прошлое, настоящее и будущее. В «На ярком солнце» встречаются римская *dolce vita*, свингующий Лондон и охваченный революционным пламенем Париж мая 1968-го. Экзистенциальный цирк и монохромная пантомима Феллини прорастут триколором за счет уже слышных, пусть и отдаленно, ноток классовой борьбы. Красный — это кровь необходимой жертвы, Дикки; синий — цвет ненависти в глазах Тома; белый — цвет платья непорочной Марж. Сценарий «На ярком солнце» Клеман писал вместе с Полем Гегоффом, автором «Кузенов», снимал вместе

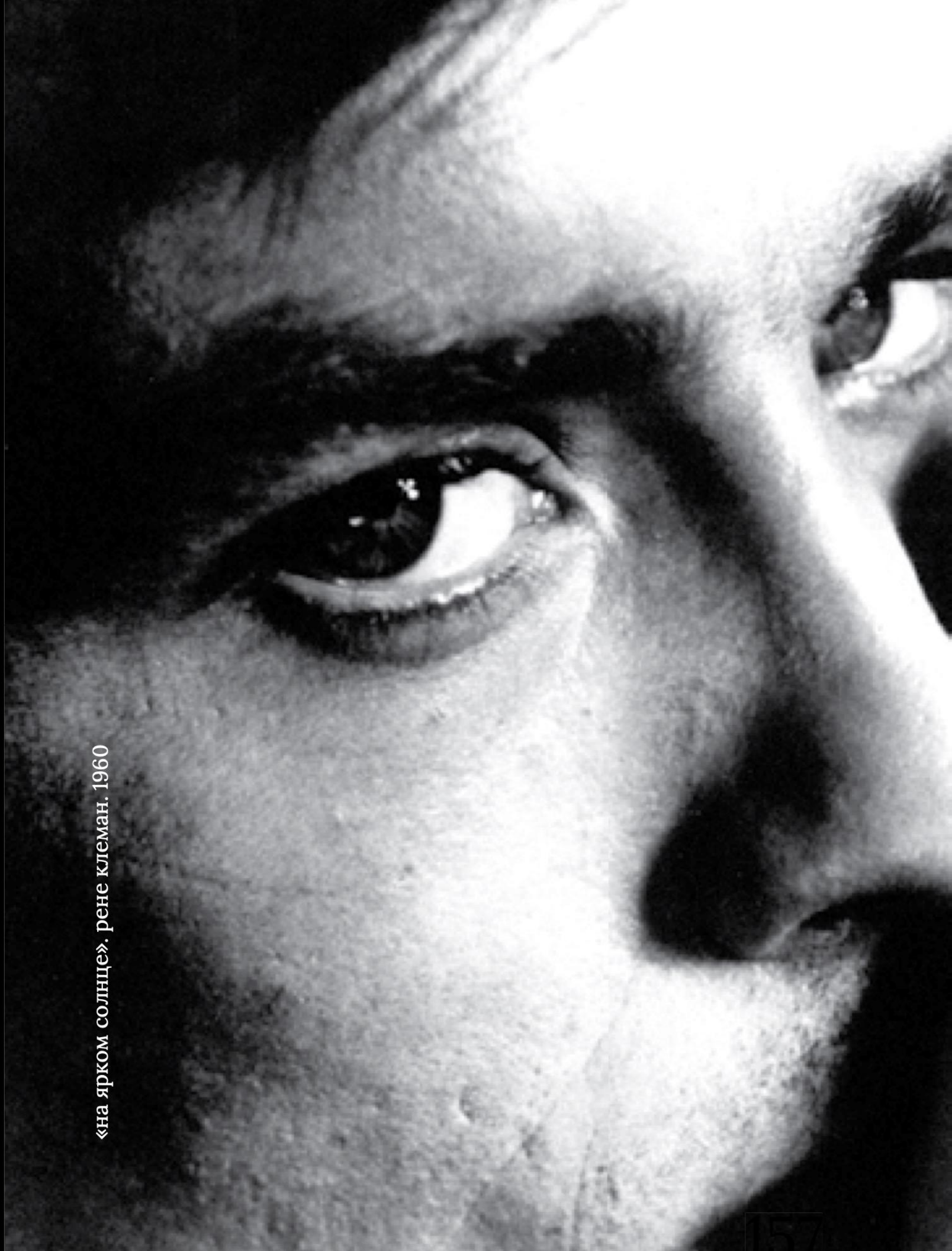
с Анри Декэ, оператором «Четырехсот ударов», композитором картины позвал Мориса Биндера, собравшего двумя годами ранее моднейший саундтрек «Доктора Но». Шедевр Клемана разобран на множество цитат. Будто бы он снимался в качестве наглядного пособия по режиссуре. Делон у Клемана хорош в каждой сцене. Естественно, Пигмалион любит Галатеей. Морис Роне, актер с внушительным послужным списком ролей, ослепительно тушует, догадавшись, что его предназначение — лишь оттенять кошачью грацию и филигранный профиль своего визави. Экранное соперничество, как часто бывает, продолжилось и за кадром. Роне, всего пару лет назад назначенный лидером поколения после «Лифта на эшафот», наследник знаменитой актерской династии, эстет и интеллектуал, сейчас вынужден поосторониться. Клеман не скрывает своего отношения к Делону: каждый обед или ужин начинающий актер проводит за столом режиссера, тогда как Роне, которого никто особо туда не приглашает, коротает вечера в городских барах, цепляя сговорчивых молодых римлянок. Еще хуже положение девятнадцатилетней Мари Лафоре: вся эта троица мужчин полагает ее наивной дурочкой, папиной дочкой, капризной буржуа из XVI аррондисмана, что не знает законов взрослой жизни — как любить, как убивать и как умирать. На площадке к Лафо-

ре обращаются не по имени, а зовут исключительно *la ruscelle* — пренебрежительное от «девственница».

Съемки окажутся настоящим мучением для всей группы, особенно для Делона, страдающего жуткой морской болезнью. Характерно, что именно море и погубит его персонажа, не приняв от дилетанта в корабельном деле щедрое подношение: труп Дикки так и останется на борту, словно якорь приковав Тома к месту преступления. Во время репетиции сцены убийства поднимется страшная буря, и на Делона упадет мачта, сильно его поранив. Если бы не Анри Декэ, в последний момент вытолкнувший актера за борт, фамилия Делон не значила бы для этого мира ничего.

10 марта 1960 года «На ярком солнце» выходит в прокат. На премьере Делон блистает в том же полосатом пиджаке, тех же белых брюках и крокодиловых лоферах, в которых Том прогуливался по Риму, перевоплотившись в Дикки. Вор тут не только персонаж фильма, но и исполнитель роли. Делон царит на сцене и на красной дорожке, украв все внимание публики и папарацци. «На ярком солнце» понравится и критикам, и зрителям: за неполный месяц фильм посмотрят более двух миллионов человек. Клеман обретет в лице Делона своего *porte-parole* — «официального представителя», Делон станет для режиссера его экранным двойником, так же

«на ярком солнце». рене клеман. 1960



как Жан-Пьер Лео — для Трюффо и Жан-Поль Бельмондо — для Годара. А ничего еще не подозревающая Франция де Голля в Делоне обретет выразителя своих мыслей и чувств: на смену идеалисту и страдальцу Жану Маре придет Ален Делон — индивидуалист и эгоист, преследующий только личные цели и проявляющий благородство только по отношению к равным; мнение остальных — тех, что слабее, — его не волнует.

Образцово-показательный момент «На ярком солнце» — когда Рипли, пробравшись в резиденцию Филиппа, инсценирует его самоубийство — это знаменитый танец в личных покоях: от постели, которую надо смять, до печатной машинки, на которой надо настучать предсмертную записку. Эта нервная суэта преступника выглядит настолько убедительно, что кажется отрепетированным ритуалом профессионального мерзавца. Делона. Доверчивая публика неминуемо поставит знак равенства между Томом Рипли и Аленом Делоном, навсегда записав актера если не в негодья, то в отрицательные персонажи, с которыми лучше не связываться. И где-то будет права, ведь он ничего не играет, он не умеет. Удивительно другое: почему по сей день зрителям так хочется, чтобы Рипли выпутался, чтобы в финале Делон — хладнокровный и расчетливый убийца — так и остался загорать на пляже со счастливой улыбкой на лице.

1962: «Затмение»

1962 год. Снова Рим, но теперь черно-белый, безлюдный, словно на карантине. Красота Вечного города обезоружена и уничтожена Антониони с умыслом: человек человеку одинок. И не нужен. Эта сказка на ночь Делону знакома: вместо колыбельных он слушал ссоры матери с отцом и выстрелы расстрельной команды. В городе Монруж, куда маленького Алена на время поместили в приемную семью тюремного привратника, казнили многих, в их числе и Робера Бразийака — коллаборациониста и киноведа. Его написанной совместно с Морисом Бардешем в 1935 году «Историей кино» зачитывались и Садуль, и Ланглуа, и очередной командир Делона — Антониони.

«Затмение» — вроде бы рывок вверх, но, увы, по лестнице, ведущей вниз. Фильм станет для Делона сильным разочарованием. Антониони не настолько признан критиками и публикой, как Висконти, но соблазняет сам момент — расцвет итальянского кино: два года назад, в 1960-м, «Сладкая жизнь» Феллини получила «Золотую пальмовую ветвь» в Каннах; Маттео Пасторе считается главной кинозвездой Европы; повсюду гремят имена Росселлини и Моничелли; да и «Приключение» — предыдущий опус Антониони — выиграл на Круазетт

«затмение». микеланджело антониони. 1962



спецприз жюри. Ради «Затмения» Делон откажет Жан-Пьеру Мельвилю, и в «Старшем Фрешо» сыграет Бельмондо. Свое решение Делон впоследствии назовет ужасной ошибкой: работа с Антониони не принесет ему и десятой доли тех судьбоносных даров, что с опозданием в пару лет все-таки вручит Мельвиль.

В Антониони — практически ровеснике Висконти — Делон не найдет «отца», не испытает благоговения, не склонит перед ним голову. «Экстраординарный психолог», как отрекомендует актер режиссера, скоро покажется ему «экстраординарным психопатом». Антониони не интересно объяснять любознательному актеру, как именно работать над ролью или каковы скрытые мотивы персонажа. Режиссер отправит своего подопечного на двухнедельную стажировку к некоему Паоло Вассало, знаменитому в Риме биржевому брокеру, — вот и вся инструкция по выживанию. Впервые актер снимается на ощупь: «Затмение» — для него и вправду сущие потемки. Делону претит эта вычурная, доведенная до абсурда эстетика отсутствия. Эти нарочитые лакуны — в душах героев и внутрикадровом пространстве. Эти многозначительные вздохи — на фоне модернистских клякс; наглядная подсказка для особо непонятливых — любовь в «Затмении» абстрактна, а бытие, конечно же, умо-зрительно. Здесь волеизъявляют себя не характеры,

а фигуры умолчания, с большим трудом они начинают и немедленно обрывают любой разговор, ибо Камю с Сартром давно похоронили наши надежды на полноценную коммуникацию. А если даже и завязывается беседа между столкнувшимися в онтологическом тумане одиночествами, ничего консистентного озвучить те не могут. Каждую сцену Антониони тянет как кота за хвост, ровно на одну итерацию дольше терпения любого стойка. Тем более Делона. Добро пожаловать в экзистенциализм. Буржуазный корабль бороздит просторы космоса; пассажиров просят обратить внимание на натюрморт Моранди слева по курсу — биография как набор предметов: сосуд души наполовину пуст, пепельницы переполнены. Символизма много не бывает, утверждает Антониони. Равно как и ненавистных герою Делона шелестящих на ветру деревьев. Уже очень скоро Мельвиль убедит актера, что шелестеть в кино следует лишь плащом, податливой броней Самурая XX века, — а пока слушать Делону мистическое движение воздуха. Ветры шумят, но дышать героям нечем, сколько бы они ни включали вентилятор, гоняющий по кругу беспричинный смех, будто ослепшую камеру и риторические вопросы ожидающих Годо. Этот утлый и бессмысленный мир окончательно утратил право на существование, скорее бы ночь опустилась на красную пустыню.

Пьеро в «Затмении» — молод, красив и глуп. Совсем как Делон, считает Моника Витти. В своих воспоминаниях она отмечает, что восходящая звезда невероятно раздражала Антониони беспрестанными вопросами; режиссер ценил в исполнителях интуицию, а не интеллект. Тем удивительнее, что на почве тотального взаимного непонимания случится абсолютное попадание в уникальный образ.

Разумеется, глупость Пьеро-Делона никак не связана с эрудицией; он глуп, потому что не чувствует ничего или чувствует недостаточно, чтобы испугаться. Глупость — это грубость, неспособность уловить нюансы любви, грусти, радости, тоски. Почему порванная бретелька на платье или плавающая в бочке с водой деревянная щепка — знаки надвигающегося или уже произошедшего несчастья.

В «Затмении» впервые видно, как именно молодой актер целует женщин: торопливо и без страсти. Целовать он умеет лишь собственное отражение в зеркале. Не потому ли так хороша и точна его пантомима у Клемана в «На ярком солнце». Еще Брижит Бардо после совместных съемок в антологии Мишеля Буарона «Знаменитые любовные истории» съехидничала в интервью Paris Match насчет нарциссизма Делона: «Страсть? Ален испытывает ее, только глядя на себя на экра-

не». Единственный раз, когда Делон поцелует женщину с чувством, с толком, с расстановкой и, главное, с нескрываемым желанием, — в «Танцевальной машине», аж в 1990 году, возраст — помеха самолюбию.

В Риме Делон будет с бóльшим удовольствием отдыхать, чем работать: танцевать до утра в знаменитом клубе La caverna dell'Orso с Ритой Хейворт и Авой Гарднер, а потом спать до позднего вечера в апартаментах на Виа Венето с дублершами голливудских див. И партнерам по фильму, и новым приятелям — именно в 1962-м Делон познакомится с Франсуа Маркантони и даже пригласит его на несколько недель в Вечный город, — и Роми, оказавшейся в те же месяцы рядом (ее наконец-то выбрал на главную роль в одной из новелл «Боккаччо-70» сам Висконти), — всем им покажется, что вечно недовольный жизнью и одержимый карьерой Ален наконец-то научился получать удовольствие от мира. Они, конечно, обманутся на его счет. Слово «счастье» для Делона — пустой звук, самообман, которым тешат себя ни на что не годные млекопитающие. Человек разумный знает: на свете нет не только счастья, но и покой с волей — тоже ложь. Против трагического, преступного, абсолютного несовершенства Вселенной нет лучшего противоядия, чем вечное движение. Чем быстрее ты бежишь, тем меньше ты страдаешь.

«леопард». лукино висконти. 1963

С «Затмения», обернувшегося «римскими каникулами», и начнется эта гонка на разоружение противников — Делона и Делона; пока что актер ошибочно полагает своими врагами посторонних. Годы спустя Делон догадается: враг — это я.

1963: «Леопард»

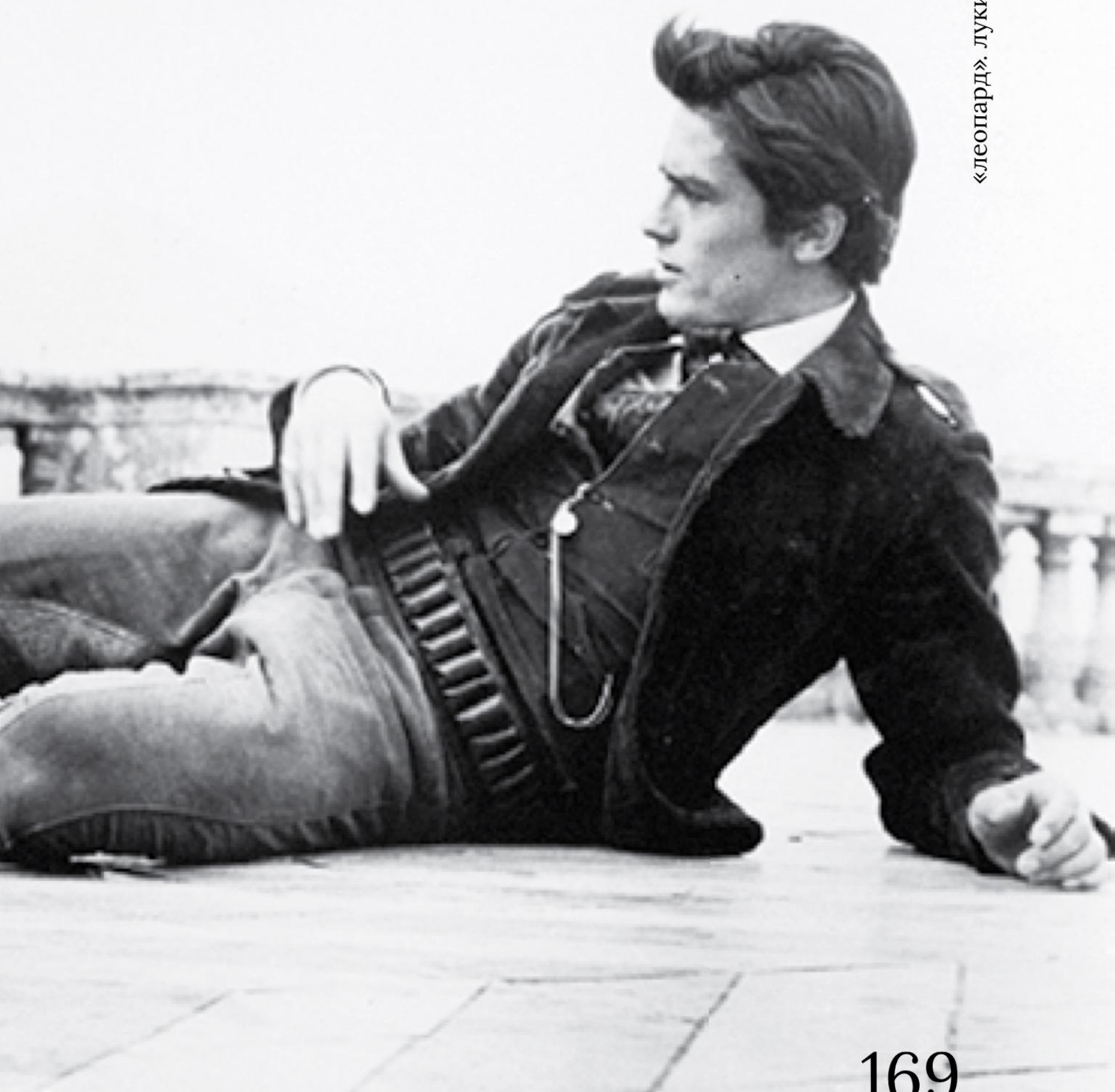
В мае 1962 года Делон снова покидает Канны с пустыми руками. «Затмение» принесло Микеланджело Антониони приз жюри, а вот за лучшую мужскую роль наградили актерский ансамбль картины Сидни Люмета «Долгий день уходит в ночь». «Марко Поло» Рауля Леви — громоздкий международный проект, ради которого Делон отверг предложение Висконти сняться в экранизации романа Томази ди Лампедузы «Леопард», — заморожен, как окажется, навсегда — у инвесторов кончились деньги. Звезда, с фанатичным педантизмом выстраивающая свою карьеру, считает, что драгоценные месяцы потеряны безвозвратно. В какую сторону податься — неясно, и даже Роми, в нужную минуту поддерживавшая Делона мудрым советом, впервые занята собой — работает за океаном на новом фильме Орсона Уэллса.

Звонок Гоффредо Ломбардо, продюсера «Рокко», который взялся собрать астрономическую сумму в два миллиарда лир, необходимую Висконти для «Леопарда», придется как нельзя кстати. Хотя съемочный процесс был официально запущен еще в декабре 1961 года, Висконти так и не смог найти замену Делону.

Доминик Делуш — автор, пожалуй, лучшей книги об итальянском гении «Висконти, переодетый принц» — вспоминает, как на площадке «На ярком солнце» он, первый ассистент Клемана, задал Делону вопрос: «Никто вам не говорил, что вы будто сошли с полотен Боттичелли?» В ответ Делон утвердительно кивнул. «Это был Висконти?» — уточнил Делуш. Делон снова кивнул, при этом зардевшись.

Висконти и правда без устали отпускает Делону комплименты — и по телефону, и в письмах, сравнивая актера с персонажами ренессансной живописи. В роли Танкреди — молодого наследника древнего сицилийского рода князей Фальконери, Дон Жуана и брете-ра — режиссер видит только Делона, свое создание, все права на которое, как считает мэтр, принадлежат только ему одному. Каково же будет разочарование Висконти, когда прилетевший в Палермо Делон с первых же съемочных дней начнет во всем буквально перечить своему крестному отцу. Делон сильно изменился со





«леопард». лукино висконти. 1963

времен «Рокко». Это уже не стеснительный новобранец, что ловит каждое слово режиссера, выполняет любой его каприз, и даже больше — молит Висконти обращаться к нему исключительно в приказном тоне, как генерал к адъютанту. Актер возмужал, его лоб осеняют три многозначительные морщины, словно шрамы от пройденной инициации — и жизнью, и искусством. Перед Висконти настоящая звезда, у которой по любому поводу имеется мнение, и отстаивать свою волю Делон готов до последнего. Истерики Висконти ему не страшны. Так реальная история повторила экранную. «Леопард» читался не как приключенческий роман, но как трактат об управлении государством, а значит, судьбами родины, как «Государь» Макиавелли; и банальный конфликт поколений на фоне смены эпох, философски переосмысленный Лампедузой, за долгие жаркие месяцы перерос и границы кадра, и уставные отношения. Висконти примерит на себя образ Салина-старшего, чья проницательность, благородство и изысканные аристократические манеры не ко двору в новом столетии. В Италии XIX век с его буржуазным стяжательством и приматом личного над общественным начнется не по календарю, а как раз в 1860-е, сразу после восстания Гарибальди, преданного такими же, как Танкреди, беспринципными попутчиками-конформистами. Но од-

нажды смерть — пустое слово для молодежи, как под занавес блестящего бала с горечью скажет Леопард, — нагонит и напомнит о своем существовании и Танкредди. То есть Делону. Не Леопардом ли он ощутит себя меньше чем через десять лет в «Первой ночи покоя» Дзурлини? Произнесенный посреди развалин замка в Римини монолог Доминичи, осуждающего внутрисемейные браки, — суть эхо иронической ремарки Салина в адрес беснующихся на пуфах княжон: «Еще чуть-чуть, и у них вырастет хвост, как у мартышек». А Робер Кляйн есть реинкарнация Танкредди: вечный компромисс с совестью отравляет человека быстрее, чем газ в нацистских лагерях.

В 1962-м Висконти 56 лет. Вполне закономерно, что он чувствует себя рудиментом прошлого — Леопардом, на смену которому пришли шакалы. Но и в Танкредди он отчасти узнает себя тридцатилетнего, отвергшего семейный аристократический уклад ради марксистской доктрины. Увы, в 1960-е (уже века XX) призраки прошлого не принадлежат тем, кто его прожил, на собственном горбу контрабандой пронес в настоящее. Современный мир неуправляем и не желает подчиняться воле демиургов, приложивших когда-то руку к его генезису. Несмотря на хитрые игры, которые Висконти снова развел на площадке, попытки столкнуть

«леопард». лукино висконти. 1963



лбами Берта Ланкастера и Делона или уложить в постель к строптивому доппельгангеру Клаудию Кардинале — все тщетно, былого не вернуть; бывшее — это сам режиссер. Делон, чья фотография украшала прикроватный столик Висконти до последних дней, не желал быть ничьим альтер эго, сублимацией психических расстройств и эротических томлений.

В интервью 1969 года журналу *Nouvel Observateur* на провокационный вопрос Оливье Тодда, намекающего прежде всего на двусмысленную природу отношений актера с Висконти («Были ли у вас романы с мужчинами?»), Делон ответит цитатой из Мишеля Симона: «Даже если я хотел бы пуститься в любовные авантюры с мужчинами, то что в этом плохого? В любви позволено все. Вы же слышали формулу Мишеля Симона: „Если мне нравится козел, я трахну козла“». А затем добавил, уже имея в виду конкретно Висконти: «Я помню фразу проститутки из „Как жаль, что она шлюха“: „Если молодая девушка чувствует желание, пусть реализует его — хоть с родным отцом, хоть с матерью, все едино“». Свое желание юноша Делон, снимаясь еще у Висконти, считает нужным реализовывать с помощью других художников. Голову актера занимают проекты, не имеющие ничего общего с той одержимостью высшими смыслами, которая характеризует творчество велико-

го миланца. Делона зовет на главную роль в «Лоуренсе Аравийском» Дэвид Лин; постепенно складывается и команда «Мелодии из подвала», первого в череде сугубо коммерческих polar — жанра, который Делон монополизирует в ближайшие два десятилетия.

Висконти растрчивает бюджет на привозные лилии: сицилийские цветы не устраивают маэстро запахом, будто пленка его понимает, на свечи в знаменитых канделябрах, которыми бесконечно восхищается скабарь дон Калоджеро Седара, на яства, что должны выглядеть в кадре каждый раз с пылу с жару, и эта маниакальность раздражает Делона, кажется ему капризами старика в деменции. Не из цесарок или стеарина делаются истинные шедевры — ошибочно считает актер.

Пусть и безумный, но замысел Висконти — уподобить свою экранизацию одной живой, длящейся в моменте картине, фреске Тьеполо со сводов барочных палаццо, сгустку красок, читай — времени, которое застыло в предметах интерьера, в похожих на оперные задники пейзажах и в сложенных из плодов и голов натюрмортов, — абсолютно уникален. Большое видится на расстоянии, и только в 2010 году на каннской премьере отреставрированной под эгидой Мартина Скорсезе копии, 47 лет спустя после победы на фестивале, Делон

признает свою неправоту. Он долго будет перечислять со сцены имена людей, приложивших руку к картине, а затем скажет: «Все они мертвы». Будто намекая залу: мы были, как вы; вы станете, как мы. Приглашение не на сеанс, а на казнь, трехчасовой вояж в мрачное царство Аида.

Клаудия Кардинале вспоминает, что в тот день в Каннах Делон, так же как и полвека назад, когда Висконти унижал его своей критикой, крепко сжимал ее руку: в 1962-м — чтобы не взорваться проклятиями, в 2010-м — чтобы не разразиться слезами. Обиды проходят, фильмы остаются.

«Что может быть прекраснее этих двоих?» — вопрошает в пустоту шумного бала старший Салина, разглядывая при этом не Танкреди, который кружится в вальсе с Ангеликой, а Человека и Смерть на картине Жан-Батиста Греза «Последние минуты праведника». Прекраснее Делона лишь ярость забвения, которую бесподобно играет Берт Ланкастер, — великое, но бессмысленное чувство. Так как будущее не принадлежит никому. И леопарды, и шакалы всегда будут думать, что они и есть соль земли, пока та не примет их в свои холодные объятия. «Всегда» — это пара столетий. А потом все изменится, и снова к худшему. Фильм «Леопард» в своем отношении к времени — и физическому, и пси-

хическому — в чем-то близок картинам Александра Сокурова. Висконти снял «Сицилийский ковчег» — все меняется, все остается прежним; все революции одинаковы, и только их последствия разнятся степенью ужасного; преодолев их, человечество снова и снова оказывается на линии старта.

Страшнее времени Висконти считал лишь одно — тот стоицизм памяти, который несравненно воплощает в жизни Делон. В 1979 году он напишет Франсуа Трюффо: «Ваша „Зеленая комната“ вместе с шедеврами Клемана, Висконти и некоторых других занимает важнейшее место в тайниках моей души». Этот самый мрачный и необычный фильм Трюффо — история живых, которые учредили культ мертвых, чтобы существование обрело смысл, означаемое стало означающим, — отозвался в душе актера, так как он сразу понял: память об ушедших приобщает нас к вечности; смертью дышит все вокруг, смерть нас и объединяет; то мгновение, что длится жизнь, — из праха в прах — есть время тотального разъединения и одиночества. Поэтому как не думать о секундах свысока, особенно актеру и особенно Делону?

ОТВЕРГНУТЫЙ
ЛЮБОВНИК

4



«искатели приключений» робер энрико. 1967



1967: «Искатели приключений»

По возвращении на родину из Америки первым проектом, в котором примет участие Делон, станет картина Робера Энрико «Искатели приключений». Сценарий Жозе Джованни — одна из тех типично «мужских» историй, что так нравится актеру. Криминальная линия в «Искателях приключений» уступает, собственно, авантюрной. Свой роман Джованни писал под явным влиянием скорее не Жюль Верна, а Теофиля Готье: жажду жизни «Детей капитана Гранта» тут в какой-то момент потеснит черная меланхолия «Капитана Фракка» — то чувство, которое в середине 1960-х Делон вполне мог запатентовать под своим именем. Лино Вентура в качестве партнера — дополнительный козырь;

вместе они составят выигрышную комбинацию: еще не старик оттенит намечающейся сединой проступившую бесовщину уже не мальчишки.

Энрико тоже уверен в кандидатуре Делона на роль пилота-аса Маню и не хочет слушать продюсера Жерара Бейту, намекающего ему, что со звездой связываться опасно. Слухи о выходках Делона в Голливуде с удовольствием пересказывают на званых парижских ужинах всегда недолюбливавшие его коллеги. Бейту окажется прав. Съёмки еще не начались, а Делон уже недоволен. Условие, выдвинутое Энрико, мечтавшим о брутальной сексуальности, — загар да щетина, а значит, никакого макияжа, — актер считает неприемлемым. К тому же Делон не хочет торчать столько дней на лодке: он страдает морской болезнью и еще со времен «На ярком солнце» зарекся участвовать в фильмах, где значительная часть сцен разворачивается на воде. Но самая большая проблема с водной стихией не связана. Джоанна Шимкус — никому не известная дебютантка, канадская фотомодел ь, выбранная Энрико на роль Летиции, — категорически не устраивает Делона. На главную женскую партию он навязывает свою жену Натали. Дело в том, что личная жизнь актера оставляет желать лучшего: три года в Америке стали испытанием для их брака, и размолвки супругов все чаще становятся те-

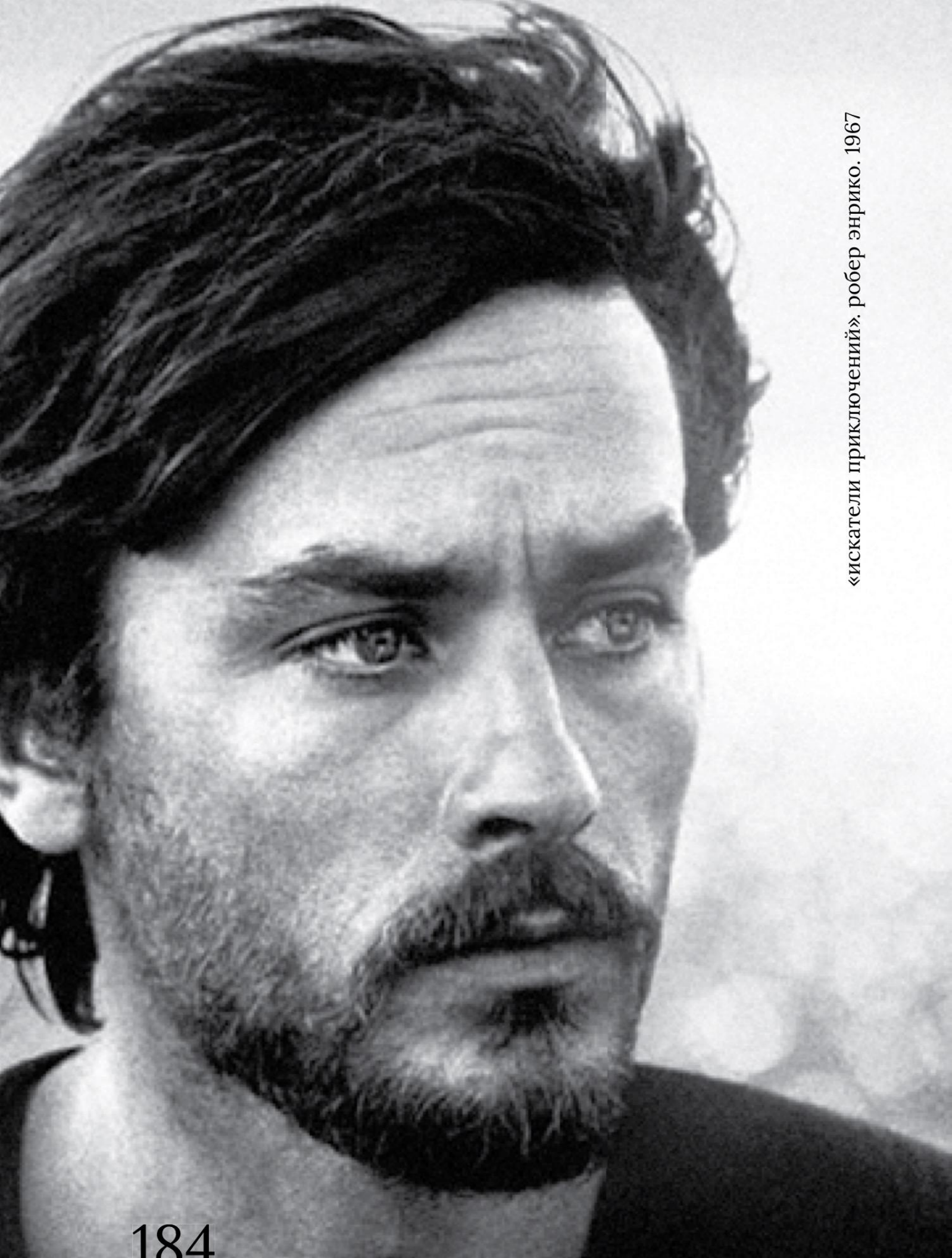
съемки еще не начались, а делон уже недоволен. условие, выдвинутое энрико, мечтавшим о брутальной сексуальности, — загар да щетина, а значит, никакого макияжа, — актер считает неприемлемым. к тому же делон не хочет торчать столько дней на лодке: он страдает морской болезнью.

мой для газет. О том, как тяжело ей жилось с Делоном в Голливуде, незадолго до «Искателей приключений» Натали поведаёт Алену Кавалье в документальном фильме «Ален глазами Натали», метко переименованном журналистами в «Под знаком скорпиона». Её фразу: «Ален — это скорпион, а скорпион уничтожает все вокруг. Возможно, бессознательно, но Ален так и делает» — растащат на заголовки все таблоиды Франции. Делон противится этому имиджу — садиста с другими, мазохиста с самим собой — и упрямо пытается переубедить публику. Если бы Натали сыграла в «Искателях приключений», полагает он, люди изменили бы своё мнение, были бы более благосклонны, стали бы думать о нём в позитивном ключе.

Фильм и получится позитивным, несмотря на кровавый финал. По крайней мере так напишет в 1967 году в рецензии для *Le Monde* критик Жан де Баронселли: «Своей картиной Энрико даёт нам надежду». (Ужасно трогательно сегодня выглядит под этой публикацией список парижских кинотеатров, в которых показывали «Искателей»: *Rex*, *Normandie*, *Rotonde* — большинство из них с тех пор закрылись.) И действительно, именно надеждой светятся первые же кадры, на которых мы видим Джоанну Шимкус, — пространство экзистенциальной мечты, наполненное эротической фантазией.

Как здорово все-таки, что Делону не удалось продать на эту роль Натали. Достаточно уже того, что он оттеснил от картины Мишеля Константена; вместо Маню тот сыграет персонажа Вентуры в экранизации второй части романа Жозе Джованни «Закон выжившего».

На этом фильме Делону все время не везло — и в кадре, и за кадром. Сохранились воспоминания Шимкус, утверждавшей, что Делон на протяжении всех съемок не давал ей проходу со своими ухаживаниями. Причем действовал он в совершенно беспардонной манере, чуть ли не хватая на людях старлетку за руки. Убедившись, что Шимкус не падет в его объятия, Делон устроил очередной скандал и угрожал Энрико полным разрывом контракта. Только вмешательство актера Сержа Реджани, пользовавшегося непререкаемым авторитетом, смогло утихомирить Делона. Однако в роли отвергнутого любовника ему было неуютно: в Тунисе, где снималась картина, он каждый вечер отправлялся с площадки прямиком в злачные заведения, а в Париже — в квартиру своего соседа, начинающего композитора Франсуа де Рубэ, проживавшего на рю де Курсель. С де Рубэ они крепко подружились, и Делон привлек его к работе над своими тремя следующими фильмами: «Дьявольски ваш» Жюльена Дювивье, «Прощай, друг» Жана Эрмана и «Самурай» Жан-Пьера Мельви-



«искатели приключений». ровер энрико. 1967

ля. Их сотрудничество прервется из-за личной ссоры на «Двое в городе» Жозе Джованни. Делон заменит де Рубэ на Филиппа Сарда, а уже готовый саундтрек использует в «Старом ружье» как раз Энрико. За эту работу де Рубэ, погибшего в результате несчастного случая во время глубоководного погружения, посмертно награждают «Сезаром».

Шимкус отвергла Делона, возможно, догадываясь, что отдана другому — великому Сидни Пуатье. Но и по сценарию Летиция — у судьбы тут женское лицо — сколько бы Делон ни шептал ее имя под музыку де Рубэ, неровно дышит к герою Вентуры. Словно она видела документалку Кавалье и знает, что Делон не создан для того, чтобы коротать с ним старость, пусть даже в старинном форте. Во-первых, он вечно молод (недаром Dior в рекламе одеколона Sauvage до сих пор использует кадры именно из «Искателей»). Во-вторых, он вечно мертв. В этой ставшей классикой ленте Энрико коротко и точно предъявляет и анамнез, и диагноз экранного мифа. До путешествия в Конго за утонувшими миллионами бельгийских плантаторов Делон — улыбчивый пацан с налеченным пробором, после — Орфей в плаще и шляпе, и все это в рамках одной истории. Вы думали, почему он «Самурай»? Потому что, как надрывается в рекламном ролике Dior солист группы Black Strobe:

He is a man? Наоборот: девушка ушла от него к другому, его же кличут Аид.

В «Искателях приключений» полно курьезных деталей — от пародии на расписные скульптуры Ники де Сен-Фалль до product placement нарядов Пако Рабана. Но главное, конечно, финал. По всем законам жанра настоящим авантюристам фортуна должна благоволить. Зря, что ли, Маню вспоминал отца-счетовода, который не пил шампанского. Ан нет. В каждом путешествии наступает момент, когда невозможно повернуть обратно. Жизнь — тоже путешествие, и край ночи ближе, чем кажется. Энрико врет нам, как Вентура врет Делону на смертном одре — холодных плитах Форта Боярд. Но мы не обижаемся: в безнадежной закадровой жизни дышать трудно — разве что «Искатели» обывателю в помощь.

1969: «Бассейн»

Летом 1968-го Делон играет в театре в пьесе «Выколотые глаза», написанной все тем же Жаном Ко. Момент для рискованного возвращения в глубоко чуждую ему стихию — еще свежи воспоминания о провале

«Как жаль, что она шлюха» — выбран не самый удачный. Охваченный революцией Париж полыхает; сначала репетиции, а затем и серия премьерных показов постоянно переносятся или находятся под угрозой полной отмены; публике нет дела ни до каких страстей, особенно сыгранных, ведь мир вокруг и вправду превратился в театр. Очередная попытка зарекомендовать себя серьезным драматическим актером провалится: Делон боится живого контакта с публикой, он способен очаровывать только кинокамеру. Наверное, поэтому его так заинтересует просьба продюсера «Искателей приключений» Жерара Бейту взглянуть на сценарий, с которым уже не один месяц носится некий Жак Деро — режиссер пары мастеровитых, но невыдающихся картин. История мужчины и женщины, запертых в разгар лета на роскошной вилле внутри своих угасших отношений, — высокие чертоги любви на глазах превращаются в тесную клетку ненависти — покажется актеру шансом вырваться на свободу. Помимо театрального фиаско он мучается и от идущей полным ходом личной драмы: отношения с Натали закончены, впереди развод, дележка имущества и тяжба за права на опеку сына Энтони. В «Бассейн» Делон погрузится с головой и первым делом станет искать себе достойную для парного заплыва партнершу. Деро на-

стаивает на кандидатуре Моники Витти, но у Делона на уме Роми Шнайдер. Во Франции она по-прежнему ассоциируется лишь с эпопеей «Сисси», хотя за десять лет, которые прошли с их первой встречи в Орли, куда Шнайдер прилетела ради съемок в «Кристине», актриса поучаствовала во множестве интересных проектов, увы, в основном за рубежом. Роми недавно поселилась в Берлине вместе с драматургом и театральным режиссером Гарри Майеном, растит сына Давида, изо всех сил старается вжиться в роль образцовой хранительницы очага, но мечтает, разумеется, о новых актерских свершениях. Предложение Делона придется как нельзя кстати.

Воссоединение бывших любовников состоится на взлетной полосе аэропорта Ниццы: Делон, как и в 1958-м, — с букетом роз в руках и неотразимой улыбкой на лице, Роми — якобы охваченная притворным смущением; вспышки телекамер, рукоплескание зевак. Местом действия картины продюсеры выберут уединенную виллу на дороге Умед, ведущей в Раматюэль. Морису Роне предстоит утонуть в синеве бассейна, Роми и старлетке Джейн Биркин — в синеве глаз Делона, их мужьям — Майену и Сержу Генсбуру — в пучинах ревности, картине — в скандале, который всколыхнет всю Францию — от криминальных низов до политиче-

ских верхов. Но о будущем никто даже не догадывается. Воздух залива Сен-Тропе, напоенный ароматами апельсиновых деревьев и криками чаек, так сладок и приятен, что усыпляет любые тревоги и сомнения. В оригинальном «Бассейне», впоследствии дважды вольно переснятом Франсуа Озоном и Лукой Гуаданьино, герой Делона и близко не мучается экзистенциальными терзаниями, наподобие тех, что одолевают, например, де Смедта в исполнении Маттиаса Шонартса в «Большом всплеске». Его Жан-Поль Леруа, возомнивший себя писателем рекламный агент, — не жертва, а хищник. Крупная, взрослая, чрезвычайно опасная особь. Леруа знает всего три слова: «мое», «хочу», «беру». Единственный доступный ему язык — насилие. Все, что можно взять силой, он отбирает у жизни походя. Все, что ему неподвластно, подлежит немедленному уничтожению. Там, где Гуаданьино плетет тонкое кружево психоанализа, отягчая тезку Леруа — Пола де Смедта — алкоголизмом, суицидальными наклонностями, комплексами вины и прочая, прочая, прочая, — Дере, а скорее всего сам Делон, утверждает хладнокровное, безоглядное торжество материи над духом. Леруа — законченный подлец, и убийство он совершает не из слабости или по трагическому стечению обстоятельств — глупый пьяный конфликт двух муж-

«бассейн». жак дере. 1969





чин, низведенных виски до первобытного, животного состояния, — а из переполняющего его чувства собственного превосходства. Это — осознанная расправа, выношенная, выпестованная под лучами жаркого солнца жестокая месть. Жизнь есть непрекращающееся ни на секунду кровопролитие. Из своей женщины Леруа пьет кровь на завтрак, унижая ее откровенным флиртом с героиней Биркин, и на ужин, топча ее эго и тело во время секса словно зверь, хоть и в человеческом облике, — тот самый человек-зверь из романа Эмиля Золя. Под конец съемок, в первых числах октября 1968 года, недалеко от городка Трапп, по сути парижского предместья, на промышленной свалке полиция обнаружит завернутое в чехол от матраса и сильно обезображенное тело Стефана Марковича, проживавшего по адресу авеню де Мессин, дом 22 — в особняке, принадлежащем Алену Делону. Марковича, молодого человека определенных занятий — шулера, жиголо, мелкого вора, Делон встретил на площадке «Марко Поло» и затем привез с собой из Белграда в Париж. Югослав вроде бы подвизался у Делона охранником, однако их отношения были скорее приятельскими, нежели рабочими. Маркович квартировался этажом выше покоев Делона в гостевых комнатах, принимал участие в каждой попойке, крутил романы с молоденькими актрисами и был посвящен во

все детали личной жизни, которую Делон так тщательно скрывал от посторонних. Наперсник актера, конечно же, всем был тому обязан — и видом на жительство во Франции, и деньгами на карманные расходы, и полезными знакомствами; юный югослав мечтал летать высоко: сделать карьеру либо в кино, либо в большом криминале. Со временем он стал требовать от Делона слишком многого, а увидев безрезультатность своих просьб, принялся звезду шантажировать и грозился опубликовать книгу о сексуальных похождениях пары Ален—Натали. Интрижка с последней подлила масла в огонь, и Делон, уезжая на съемки «Бассейна», выставил Марковича за порог. Как именно собирался отомстить бывшему боссу Стефан Маркович, узнать не удалось и инспекторам особого отделения парижской полиции за те семь лет, что длилось следствие. Кто именно и по какой причине застрелил Марковича однажды ночью на пустынной дороге, ведущей в Трапп, также до сих пор неизвестно. Был ли это мафиозный авторитет Франсуа Маркантони, которого об услуге попросил сам Делон? Или подельники Марковича, выходцы из Югославии? Или же третий человек? История умалчивает.

Постпродакшн «Бассейна» и его премьера прошли под знаком зверя — именно так именовали Делона в прес-

телеинтервью оливье тодду, данное в разгар следствия, ситуацию только усугубило: на вопрос журналиста «убивали ли вы в своей жизни?» актер долго медлил, выдыхая дым, но ответа так и не дал.

се, — словно сорвавшегося с цепи. Маркович умудрился оставить предсмертную записку, в которой черным по белому значилось: «В моей гибели на 10 000 % виноват А. Д.» Биография актера, до дела Марковича подававшаяся исключительно в романтическом ключе — сирота, доброволец, самурай, Чайльд Гарольд и Зорро, внезапно получила иную, очерняющую любой эпизод трактовку. Делон предстал перед глотателями газетных сплетен бандитом с большой дороги, человеком, способным на убийство. Телеинтервью Оливье Тодду, данное в разгар следствия, ситуацию только усугубило: на вопрос журналиста «убивали ли вы в своей жизни?» актер долго медлил, выдыхая дым, но ответа так и не дал. В какой-то момент история Марковича переросла себя и сделалась козырем в сугубо политической игре: адвокатом брата усопшего стал некто Ролан Дюма, близкий друг намеревающегося баллотироваться в президенты Франсуа Миттерана. Его главного соперника — бывшего премьер-министра Жоржа Помпиду — связали с темными делишками югослава: на полном серьезе выдвигалась версия, что мадам Помпиду принимала участие в оргиях, которые Маркович снимал на пленку. Делона дважды задерживали на несколько суток, допросы длились месяцами, актеру угрожали и власти, и представители югославской диаспоры.

Делон, недавно съехавшийся со своей новой возлюбленной Мирей Дарк, из дома выходил всегда окруженный плотным кольцом телохранителей, ибо проклятия неслись в его адрес даже со стороны простых граждан, завидевших звезду на улице. Выдумка и реальность слились воедино: теперь его, а не Леруа, жизнь превратилась в непрестанное кровопролитие. О преступлении, совершенном героем Делона в «Бассейне», знали лишь трое — он сам, Марианна и Гарри. О преступлении, (не)совершенном Делоном в реальности, тоже знали лишь трое — он сам, Дарк и Маркантони. Сегодня, полвека спустя, убивал ли Делон Марковича, знает только один человек, и этот человек унесет свою тайну в могилу. Делон никогда не сдавал других. Что уж говорить про Делона.

1984: «Любовь Свана»

В 1983 году Фолькер Шлендорф, мастер экранизаций европейского литературного наследия — от дебютного «Молодого Терлесса» по Роберту Музилю до «Потерянной чести Катарины Блюм» по Генриху Беллю — замахнулся на святыню святынь, национальное французское

достояние, эпопею Марселя Пруста. Шлендорфа (как в свое время Висконти, Лоузи или Клемана — собственно, ближний круг Делона) интересует именно первая часть семитомного *opus magnum* — «По направлению к Свану». Когда-то в роли Шарля Лукино Висконти мечтал снять своего Рокко-Танкреди, но их с Делоном долгие беседы — хотелось бы, конечно, хоть краем уха услышать, как эти двое обсуждают Вселенную Пруста, — так и остались призраком неупокоенного прожекта, неотъемлемой частицей души, оптимистической трагедией; оба знали, что реализовать затею уже не удастся, но продолжали обмениваться трактовками шедевра в письмах. Лоузи писал сценарий «По направлению к Свану» вместе с Гарольдом Пинтером и вряд ли думал приглашать на главную роль Делона; однако не исключено, что, если бы у продюсеров нашлись деньги, у Делона нашлись бы и аргументы: Свана, страдающего от неразделенной любви то ли к женщине, то ли к эпохе, которая ему даже не нравится, он, конечно же, считал своим персонажем.

Шлендорф во многом использовал сценарные идеи великого Питера Брука, планировавшего ставить Пруста самостоятельно, его текст был переработан Жан-Клодом Каррьером. Со Сваном Шлендорф определился еще до того, как был собран необходимый для этой

масштабной костюмной картины бюджет. К 1983 году Джереми Айронс отметился в чем-то похожими ролями меланхоличных денди, мучимых болезненной страстью, — в «Женщине французского лейтенанта» Карела Рейша и «Возвращении в Брайдсхед» Чарльза Старриджа и Майкла Линдсей-Хогга — и казался Шлендорфу типичным воплощением обреченной на скорую гибель элегантности Belle Époque, где утонченно там рвется сперва душа, затем сердце. На роль Одетты де Креси, сколь пленительной, столь и бессовестной содержанки, в постели которой побывало все высшее парижское общество, продюсеры навязали Шлендорфу Орнеллу Мути, знойную красотку, в памяти зрителей намертво связанную с плутом Челентано. Хотя Мути снималась не только в коммерческом кино, но и, например, у Марко Феррери в «Историях обыкновенного безумия» — более чем экстравагантной адаптации рассказов Чарльза Буковски из сборника «Эрекции, эякуляции и эксгибиции». Впрочем, и там она выступает в амплуа секс-бомбы — явного объекта желания и авторов, и публики. Так самый французский роман на свете внезапно оказался в руках сплошных иностранцев, и, убоявшись критики, Шлендорф бросился судорожно искать второстепенных персонажей среди истинных галлов. Фанни Ардан должна была сыграть герцогиню Германтскую,

A black and white close-up portrait of a man with dark hair, a prominent mustache, and a goatee. He is looking directly at the camera with a neutral expression. He is wearing a dark suit jacket over a white shirt. The background is dark and out of focus.

«любовь свана». фолькер шлендорф. 1984

Шарлотт де Тюркейм — мадам де Кабремер, а загадочного и опасного, как охарактеризовал его в вышедшей посмертно «Пленнице» Пруст, барона де Шарлю — Майкл Лонсдэйл. Лонсдэйл уже активно репетировал и даже набрал вес (в романе де Шарлю — грузный мужчина с тяжелым взглядом, вес придает его философствованиям и его порокам дополнительной значимости; он не познавал, а пожирал мир, — и мед, и деготь), когда Даниэль Тоскан дю Плантаье, продюсер, работавший с Пиала, Брессоном и Феллини, шепнет Шлендорфу, что будущей картине не хватает главного — путеводной «звезды». То есть, говоря по-французски, Алена Делона. Впоследствии Лонсдэйл рассказывал, что разочарование его было безмерным, а зависть была всепоглощающей. Делон кажется в фильме невероятно худым, словно гвоздь, чересчур вертлявым, деланно взвинченным, как восклицательный знак, его изворотливое тело продолжается цилиндром; каждый раз приподнимая головной убор, он достает оттуда свою сущность: оступившегося — из-за того что оступившиеся так и не продали ему свою душу — дьявола.

С 1975 года, с релиза «Месье Кляйна» не игравший ничего стоящего — сплошные риторические фигуры, расположенные в шахматном порядке, то бандит, то флик, то враг общества, то слуга закона — Делон, конечно же,

ухватился за роль де Шарлю с былым неистовством, будто по ту сторону камеры на него смотрел не Шлендорф, а кто-то из его прежних учителей. В память о больших надеждах и великих иллюзиях он сделал своего героя отражением и Рипли, и Самурая, и Леопарда. Травестийный талант Тома из «На ярком солнце» блеснет в сцене свидания с очередным жиголо, сбежавшим из кареты де Шарлю под покровом ночи: так и не утолив жажду плоти, барон цитирует Гюго: я разведен, я вдов, я снова одинок, а затем кокетливо пудрит свой осунувшийся профиль. Суицидальный стоицизм Джефа Костелло отзовется в глазах Делона, когда Сван, все же заполучив Одетту, будет на следующее утро совершать в спальне свой сложносочиненный туалет, отрицая неизбежность грядущего — женитьбу на шлюхе. Де Шарлю одним взглядом даст зрителю понять всю гамму чувств, что испытывает к другу: отчаявшийся любовник — это он, не Сван, его партия проиграна, предмет страсти запретной достался не виконту де Вальмону, а маркизе де Мертей. Наконец, Леопард проснется и испустит прощальный рык на ступенях Лувра: откланиваясь не только судьбе, но и эпохе, де Шарлю напутствует умирающего Свана тирадой, полной утешения и горечи одновременно. «На что я растратил свою жизнь? Ради чего я предал призвание, идеалы, друзей?» — убивается Шарль.

«Дружба — пустой звук, — отвечает уже не де Шарлю, а Делон. — Вероятно, те, кто ею пренебрегают, и есть самые лучшие друзья». В голосе у него ирония, в глазах — слезы. Дружба, о которой говорит не персонаж, не актер, не звезда, а человек, — это потерянная из-за непреодолимых разногласий (времени с пространством, таланта с гордыней, ума с сердцем, слова с делом) его связь с Клеманом, Мельвилем и Висконти. По Прусту, в финале жизнь человека подобна ателье художника — тысячи незавершенных рисунков и набросков. Свою жизнь всего через несколько лет после съемок в «Любви Свана» Делон уподобит музею, чьи двери будут наглухо закрыты не только для будущего, но и для настоящего. Он остановит мгновение, хотя сердце его биться не перестанет. В его музее на стенах висят многообещающие, но так и не законченные эскизы, старательные, но не выдающиеся штудии, проходные этюды и великие шедевры. «Любовь Свана», наверное, относится к первой категории, роль де Шарлю — совершенно точно к последней.

1984: «Наша история»

К началу 1980-х годов публика воспринимает Делона как бронзовую птицу — из тех, что украшают триумфальные арки, возведенные в честь кайзеров и императоров. Актер окончательно забронзовел в надоевшем, кажется, и ему самому амплу — то флика, то каида, уже неотличимых друг от друга, ибо неважно, на чьей стороне закон; порядок насаждает тот, у кого револьвер в кармане. Интерес к Делону теряет не только публика. Вслед за зрителями разочарован Делоном и сам Делон. Беспрестанно оглядываясь на дела и демиургов давно минувших дней — Клемана, Висконти, Мельвиля, актер ощущает себя соляным столбом. Звезда остыла и рискует окончательно погаснуть. Работа с Лоузи и Шлендорфом отчасти оживила в его душе былой огонь, тот накал страстей, который возникает при столкновении двух гениев, двух талантов. Он судорожно смотрит по сторонам, пытаясь найти среди авторов молодого поколения кого-то, кому Делон был бы по плечу, кто не боится старого волка и готов оказаться вместе с ним в этом сумрачном лесу, что он прошел до середины.

С приходом к власти социалистов в лице Миттерана и прежде всего Жака Ланга, министра культуры, пол-



«наша история». бертран блие. 1984

ного амбиций стать вторым Андре Мальро, Франция словно подверглась ребрендингу, и теперь чванливая буржуазная мифология времен экс-президента Жискара в искусстве уже не ко двору. «Новая волна» официально признана величайшим кинематографическим достижением второй половины XX века, левачество 1960-х канонизировано, Годар с Трюффо причислены к лику святых. Но, увы, ни с одним из когда-то «молодых турков», а ныне — почти академиков, Делон не близок. Собственно, кроме верного Жана Ко рядом с ним никого. Торричеллиева пустота. А открытая поддержка Делоном председателя партии «Национальный фронт» Жан-Мари Ле Пена сделала пропасть, которая образовалась еще в мае 1968-го, еще более глубокой, а политические, читай этические, разногласия, мутировавшие с годами в эстетические, непреодолимыми. Во Франции 1980-х придерживаться радикально правых взглядов человеку в частности и художнику вообще — неприлично. Делон это знает, но Делона уже не остановить. Он сознательно много лет назад выбрал путь отступника, предавшего цеховые идеалы, и уж точно не даст задний ход накануне пятидесятилетия, желая понравиться кучке интеллектуалов Левого берега, тех самых презираемых им *gauche caviar* — «икорных левых», элиты левой буржуазии. Общась с прессой, актер все

чаще выступает с откровенно шовинистических позиций: осуждает мультикультурализм, миграционную политику и налоговое законодательство, которое направлено, как он считает, на то, чтобы заставить богатых покинуть страну, а бедным позволить зарабатывать, не работая. «Во Франции все мечтают только об одном, — скажет он в интервью Figaro, — как навести мосты между праздничными днями и долгим уик-эндом». Фраза скандализирует профсоюзы. Хотя совершенно очевидно, что, рассуждая об этике, Делон держит в уме эстетику. Оговорка по Фрейду: навести мосты на самом деле мечтает именно он — между островом под названием Делон и материком под названием Кинематограф. Внезапный визит Бертрана Блие — рядом с его отцом Бернаром почти тридцать лет назад актер дебютировал в «Когда вмешивается женщина» — окажется как нельзя кстати. Бертран Блие — не только блестящий режиссер и рассказчик, чьи фильмы приводят в восторг и высококую критику, и простого зрителя, автор культовых «Вальсирующих», «Покая», «Отчима», но к тому же скептик, неоднократно высмеивавший либеральную интеллигенцию с ее наивными «идейками». Те же «Вальсирующие» — это анархистский манифест, кислая отрыжка на студенческую революцию, картина, в которой карта марксизма бита нигилизмом.

Блие предлагает Делону вернуться в прошлое и достать из платяного шкафа наряд пятнадцатилетней давности, сшитый по итальянской декадентской моде. У Блие в мыслях «Первая ночь покоя» Дзурлини. Режиссер уверен, что Делону самое время примерить на себя костюм неудачника, прочувствовать тревоги и заботы мужчины, чья вирильность клонится к закату. Пусть биография Робера Авранша, автомеханика из парижского пригорода Леваллуа-Перре, имеет мало общего с *curriculum vitae* поэта аристократических кровей Даниэле Доминичи — главное, что жизнь обоих прошла зря и стороной.

Целое всегда есть нечто большее, чем сумма его частей. Целое в «Нашей истории» — упоительном бурлеске на тему страсти нежной, который можно трактовать как вольную экранизацию «Декамерона», — пусто и темно. Мужчина средних лет следует поездом Женева—Париж в вагоне первого класса. Он все еще красив, но уже — тень от идеи. Пивной алкоголизм и бессонница дают о себе знать, его ангелический профиль чуть менее изящен, небесно-голубые глаза тонут под набрякшими веками, в редящей шевелюре поблескивает седой волос, трагически ползут вниз, к земле, уголки губ. Делон тут — грустный клоун, его натура — плакать на потеху. Натали Бай играет Донасьену — женщину 33 лет, кото-



«наша история». бертран блие. 1984



рой нечем заняться. От скуки она болтается на вокзале провинциального Альбервиля, провожает взглядом поезда, а иногда, заинтересовавшись симпатичным пассажиром, поднимается на борт, чтобы заняться с ним любовью. Донасьена никогда не улыбается. У нее своя история. А у Робера — своя. Каждый из нас тащит прошлое за собой в тяжелом потертом чемодане, каждому в моменты слабости хочется сойти на дальней станции в глуши, где, как пелось, «трава по пояс», и попытаться начать новую жизнь. «Вы хотите услышать мою историю? Это история женщины, которую не провожают домой после секса и не дарят цветов», — спрашивает Робера Донасьена. «А ее можно переписать?» — отвечает он вопросом на вопрос.

Делон у Блие не боится быть нелепым, растерянным, нетрезвым, постаревшим — наконец-то ему есть что играть и во что верить. Блие для него — Автор, которому можно сдаться на поруки со всеми своими комплексами «невыплакавшегося трагика», «неотсмеявшегося шута», человека, слишком долго ощущавшего себя, как пел Клод Франсуа, «mal aimé», недолюбленным или неправильно любимым — не теми и не за то. Наверное, поэтому он относительно прилично, по собственным меркам, ведет себя с Блие на площадке, почти не навязывая режиссеру свою волю. Просто работает на износ,

будучи убежденным, что вкладывается в абсолютный шедевр.

Однако отборочный комитет Канн, состоящий из тройки кинокритиков — Пьера Бийярда, Жана де Баронселли, Сержа Тубиана — и президента фестиваля Робера Фавра Ле Бре, проигнорирует «Нашу историю». Францию в конкурсе будут представлять Бертран Тавернье с традиционалистской картиной «Воскресенье за городом» и Жак Дуайон с «Пираткой». И Блие, и Жулавски с надевавшей много шуму «Публичной женщиной» останутся за бортом. Юмор «Нашей истории» в прессе назовут «вымученным», экзистенциальные метания главных героев — «банальными», режиссуру — «вялой», игру Делона — «карикатурной». Надежавшийся вновь после «Месье Кляйна» доказать миру, что его актерский диапазон широк и охватывает несколько октав от Мольера до Расина, Делон будет страшно разочарован и выскажется чересчур жестко, приравняв себя с неуместным мелодраматизмом аж к Дрейфусу: «Чья это вина? Тех двух или трех господ, которых власть наделила полномочиями принимать важнейшие решения? Они совершают самоубийство, выбирая вопиюще посредственные картины представлять Францию, поэтому именно власть я и обвиняю».

«Наша история» заманит в кинотеатры меньше миллиона зрителей, таким образом даже не достигнув про-

катных показателей «Жены моего друга», предыдущей ленты Блие с Колюшем в главной роли. Кстати, именно Колюш в начале 1985-го на церемонии «Сезар» объявит со сцены, что приз за лучшую мужскую роль присужден Делону. Победитель на церемонию не явился, получать награду за него никто не выйдет. Колюш, намекая на недавний переезд Делона в Швейцарию, чей налоговый климат куда благоприятнее, с беспардонной наглостью прокомментирует отсутствие легенды французского кинематографа: «Ален попросил меня перед вами извиниться. Вы ведь знаете, он всю жизнь был против мигрантов, а теперь оказался в эмиграции сам». Профессиональное сообщество в лице Колюша, даже отдав дань уважения, не преминуло лишний раз указать Делону на его место — парии и маргинала.

Тем горше будет для актера эта прощальная пилюля. Ведь «Наша история» рифмуется в фильмографии Делона с «Новой волной». Лишь дважды за тридцать лет он сыграет не негодяя, не деспота, не конформиста, не беспринципного коррупционера с министерским портфелем, не Казанову, не бандита, не вояку в медалях, а одного из нас. Так странно, что Годар и Блие, два противоположных друг другу автора (один — идеолог нескольких поколений, второй — певец безыдейного, пофигист и абсурдист), игнорировавшие Делона,

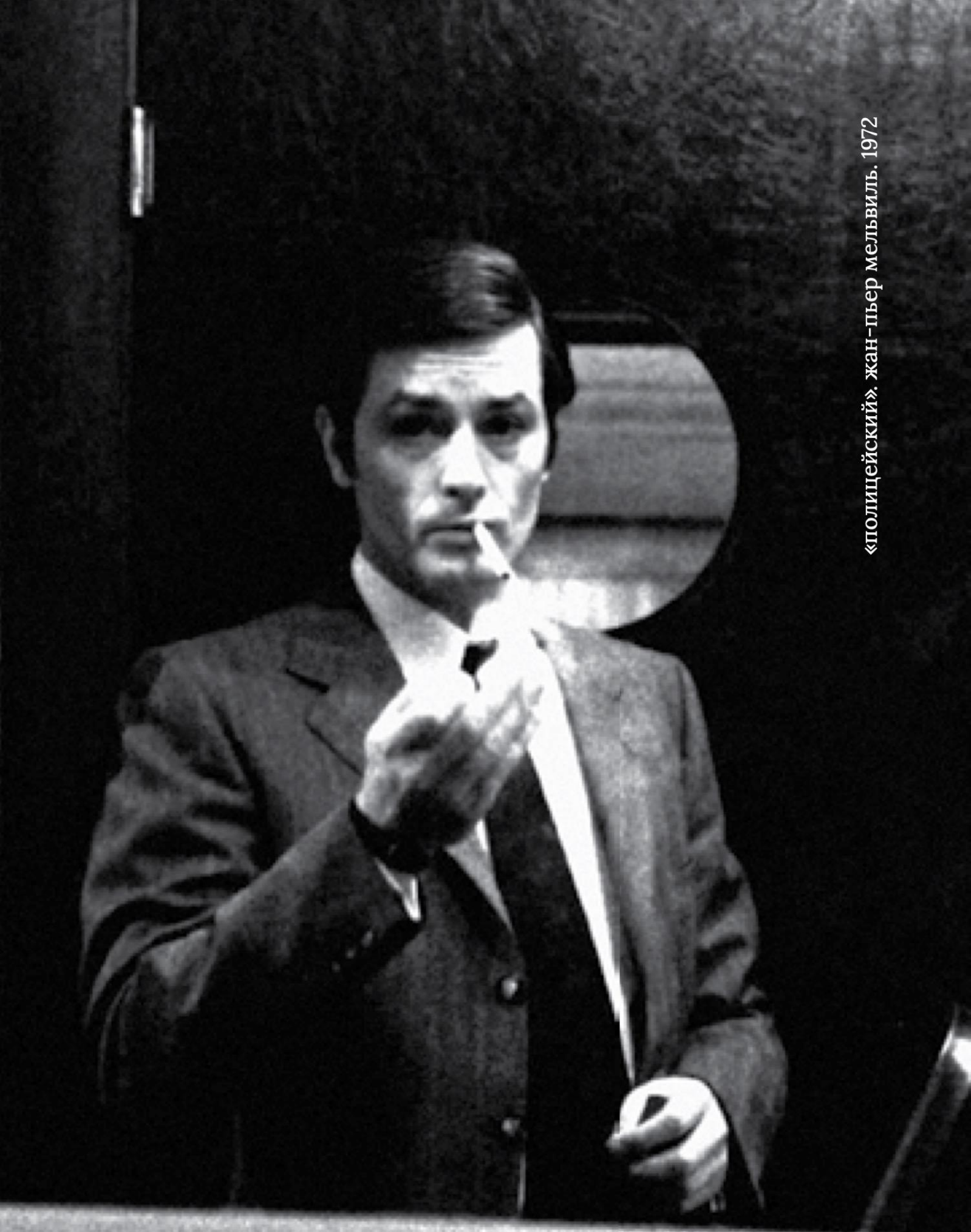
лишь дважды за тридцать лет он
сыграет не негодя, не деспота,
не конформиста, не беспринцип-
ного коррупционера с министер-
ским портфелем, не казанову, не
бандита, не вояку в медалях, а од-
ного из нас.

пока тот был в расцвете лет (тут без обид, у каждого нашлся свой альтер эго — Бебель и Деде), в конце концов вспомнили про Самурая. На закате дня им все же понадобился стареющий Дориан Грей, герой и человек, чтобы рассказать сказку, мораль которой такова: терпение, терпение нужно этому миру. Делон — человек нетерпимый, ненавидящий любые компромиссы, — вдруг воплотил компромисс Блие и Годара с жизнью, перевалившей за половину. Увы, близящейся к концу.

ПОЛИЦЕЙСКИЙ
И ЧАСТНЫЙ ДЕТЕКТИВ

51





«полицейский». жан-пьер мелъвиль. 1972

1972: «Полицейский»

В 1971 году Жан-Пьер Мельвиль опять вызывает Дело-на. Дело, что замыслил мэтр, не требует отлагательств. «Красным кругом» Мельвиль ответил Анри Вернёю на «Сицилийский клан» — как он считал, грубую коммерческую поделку, в которой не побрезговал сняться его верный Ален. Новым своим проектом под лаконичным названием «Полицейский» он планирует окончательно заткнуть рот и возомнившему себя соперником ремесленнику, и рукоплескающей его «Взломщикам» толпе. В сценарии Мельвиль выписал две главные роли — грабителя и флика, вроде бы антагонистов, по правде, мало чем отличающихся друг от друга. Как всегда, у режиссера общепринятая мораль и охраняющий



«полицейский». жан-пьер мельвиль. 1972



ее закон — прибежище для нищих духом, а воровство и убийство может быть предприятием благородным. Ибо благородны не поступки, а намерения. Персонажи Мельвиля не имеют других мотивов кроме непреклонного следования своей одинокой и туманной звезде. Идущие на смерть именно ей салютуют: не приподнимают, а поправляют шляпу в знак согласия с судьбой, — их счета квиты, потому что уходить в мир иной стоит при полном порядке в одежде. Что может быть благороднее спокойной обреченности? Уж никак не суэта торгующихся с фатумом лжеправедников.

Делон еще ни разу за пятнадцатилетнюю карьеру не играл представителя правоохранительных органов. Еще бы, ведь самой своей сутью он воплощает неповиновение: его удел — преступления и проступки, за которые накажет рок. Убивая, он не восстанавливает высшую справедливость; он либо выполняет грязную работу за других, либо совершает акт личного отмщения: жить — значит убивать. Мстить — не то же, что пригвоздить к ногтю. Убивший должен быть убит. В наказание? Нет, для равновесия, исходя из высшей дьявольской гармонии. Злу мы можем противопоставить только зло. Ловить убийц, чтобы запереть их в клетке, — занятие, недостойное самураев. В расплату верят лишь лавочки.

Мельвиль оставит выбор роли за Делоном, актер заслужил эту роскошь, ученика самое время поощрить. Делонон решится наконец выйти из тени, но лишь для того, чтобы еще дальше уйти в ночь.

Комиссар Эдуар Кольман немногословен. Каждый вечер, как только зажигаются огни на мокрых бульварах, он садится вместе с напарником в свой дымчатый автомобиль и объезжает город, выжидая момент, уверенный, что рано или поздно чрево Парижа забурлит, раздастся одинокий звонок, он снимет трубку и произнесет ритуальное: «У аппарата. Где? Кто? Скоро буду».

Видок считал, что единственные чувства, которые вызывает у полицейского человек, — подозрение и презрение. Мельвиль возьмет эту максиму в качестве эпиграфа, как бы намекая: полицейский, в отличие от бандита, не один из нас. Примкнув к карательной системе, человек неминуемо теряет свое обличье, так как получает право осуждать подобных себе, выносить ближнему приговор, — презренные полномочия, непростительные привилегии. Именно таков Кольман. Он презирает всех, кто осмелился встать на его пути, — пути стража вымышленного порядка. Он подозревает тех, кто не побоялся принять его любовь, — а любит он лишь подтверждение своих сомнений.

В «Полицейском» Мельвиль, словно предчувствуя, что этот фильм станет последним, достигает какого-то предельного, фантастического ригоризма. Первые пятнадцать минут — беззвучная сюита, балет теней на пустынной набережной бальнеологического курорта, погрузившегося в мертвый сезон. Признаки жизни подает только природа: льет дождь, свистит ветер, беснуется океан, кричат чайки. А люди молчат, слишком занятые делом, — они помогают смерти выполнять свою работу. Сюжет тут лишь повод для того, чтобы доказать, что все в нашем мире случайно и взаимосвязано. Одни называют это эффектом бабочки, взмахнувшей крылом; Мельвиль называет это эффектом плаща, чей обладатель легкомысленно взмахнет полрой — и сложная конструкция сдержек и противовесов моментально рухнет. Одно неосторожное движение героя Ричарда Кренны, неверно истолкованное героем Алена Делона, и равнобедренный любовный треугольник, позволявший его участникам обманывать и обманываться, исчезнет. Личия судьбы оборвется, на площадь Звезды наплывет липкий туман, преследовать некого, любить тоже. Добро без зла теряет смысл, добру в одиночку не выжить, справедливость обернется самоуправством. Кто долго верит в правосудие, однажды замечает, что его не существует. Реплика из трех фильмов с Дело-

«полицейская история» жак дере. 1975



ном — «Полицейского», «Двое в городе» и «Преступления», наверняка крутившаяся не раз у актера на языке во время работы с Мельвилем. Съемки последней их совместной картины обернутся драмой характеров. Делон недоволен: выбором малозначительного американского актера Кренны на важную роль Симона; капризами самого Мельвиля, которому и сотни дублей недостаточно; армейскими порядками на площадке, своего рода дедовщиной. За любое опоздание или любую другую оплошность Мельвиль санкционирует даже звезду, выписывает Делону штрафы. Их отношения, как ему кажется, исчерпали себя: персонаж перерос автора и просится на волю. После премьеры они прекратят всякое общение. Как бы не навсегда, но навеки. Спустя полгода Мельвиля сразит инфаркт. Делона сразу же оповестят, он прыгнет в вертолет и прилетит в Париж глубокой ночью. Однако дома у мэтра прямо на пороге ему сообщат, что долгий путь проделан зря. Мельвиль мертв. Племянник режиссера вспоминает, как Делон опустился на ступени и, не обращая внимания на врачей, полицию, журналистов, остался сидеть до утра, положив голову на колени.

В документальном фильме «Один день, одна судьба», выпущенном в преддверии вручения актеру «Почетной ветви» в 2019 году каналом France 3, есть два ред-

чайших хроникальных фрагмента. Первый — интервью с Каннского фестиваля 1961 года: Делон вместе с невероятно стеснительной Роми, которая буквально пьет его слова, говорит про Висконти и деловито рассказывает про подготовку к «Леопарду». Это как раз Делон победительный, разящий одним взглядом, одним жестом, стряхнул пепел с сигареты, словно нажал на курок. Второй фрагмент датируется 1973 годом, через три недели после смерти Мельвиля, — это Делон поверженный, убитый. Он настолько не в себе, что упоминает Мельвиля исключительно в настоящем времени и на полном серьезе строит планы на будущее: «С Жан-Пьером мы еще экранизируем то, поставим се, я ему завтра позвоню». Как любят говорить в Сети, видео-шок. Видео-ключ к пониманию Алена Делона, не признающего необратимость времени, поэтому в какой-то момент навсегда захлопнувшего перед носом времени дверь. В фильме также показывают интерьеры его знаменитой берлоги в Души. Между спальней и кабинетом, где он хранит пленки всех своих восьмидесяти с лишним фильмов, — длинный-длинный коридор, стены которого от пола до потолка завешаны фотографиями людей. От Габена до Мирей Дарк. От де Голля до Миттерана. И все эти люди мертвы. Снимков живых, включая родных детей, Делон дома не держит. Настоящего не су-

«как бумеранг». жозе джованни. 1976



ществует. Только прошлое, полное убитых. И будущее, в котором убьют.

Смерть Мельвиля стала первым таким «убийством», вернее, его попыткой. Делон выжил, но до конца не оправился. В память об учителе, с которым не удалось попрощаться как должно, ученик станет из года в год повторять не выученный и не сданный на экране экзамен: все последующие его «полицейские» и «частные детективы» — это вечное возвращение к источнику, который, увы, не бьет ключом, иссяк. Но вкус его волшебной влаги не забыть, она осталась поцелуем смерти на устах.

1975: «Полицейская история»

1976: «Как бумеранг»

1981: «За шкуру полицейского»

1982: «Шок»

1983: «Неукротимый»

Вторая половина 1970-х годов — странный период в карьере актера. Он много снимается, бросаясь от проекта к проекту. Большинство картин с его участием им же и инициированы — меняются декорации, массовка,

некоторые вводные, но суть все та же: Делон возводит себе памятник, целиком рукотворный. С одной стороны, он пытается продлить свой миф во времени, расширяя пространство выдуманной борьбы — этого боя с тенью, с другой — хоронит себя заживо.

Зрительские хиты, вроде «Полицейской истории» или «Цыгана», чередуются с робкими попытками авторского высказывания — «Спешащий человек» или «Военврач». Однако все чаще Делон, кажется, играет своих же двойников — это зачарованность прошлым принуждает к самоповторам и автопародиям. Таковы «Троих нужно убрать», «Банда» или «Смерть негодяя».

Пожалуй, за шесть лет интерес представляет лишь «Как бумеранг», фильм 1976 года, написанный и срежиссированный Жозе Джованни. Эта картина для Делона, приложившего, кстати, руку к сценарию, — провидческая. Конфликт поколений, разложенный здесь на экстравагантные живые картины — от молодежного бунта (наркотики, свальный грех, насилие) до криков нового поколения о помощи (имитация старших, эмоциональный шантаж суицидом, физическая и моральная анемия), — аукнется Делону за кадром уже через пару лет. Родной сын, Энтони, любимый первенец, плод союза двух неукротимых сердец, покажет отцу небо в алмазах. Вплоть до того, что в конце 1980-х годов

«за шкуру полицейского». ален делон. 1981



Делон прямо во время телевизионного шоу обратится к нему с экрана. «Опомнись, иначе пожалеешь. Я не вечный», — скажет звезда. Но все будет без толку. Отношения с Энтони и по сей день — его главная головная боль.

В «Как бумеранг» Делон играет мужчину, совершенно равнодушного к женским чарам. Да и куда ему — на кону жизнь отпрыска, которому грозит гильотина или минимум двадцать лет тюрьмы. Семнадцатилетний Эдди Баткин под воздействием кокаина случайно застрелил жандарма при исполнении. Жак Баткин, успешный бизнесмен, сделавший карьеру в области международных перевозок, срочно возвращается из Ирана в Ниццу, чтобы руководить процессом защиты. Ему в помощь — семейный адвокат Шарль Ванель и сердобольная супруга, мачеха Эдди — ее играет очень популярная в 1970-е итальянская актриса Карла Гравина. Дело сына вызовет демонов прошлого: Жак, сын польского эмигранта, умершего в угольной шахте, в молодости был известным гангстером. Теперь он остепенился и ходит в верблюжьем пальто, но старожилы пенитенциарной системы знают: слово Жака весит столько же, сколько и раньше, а в жилах бурлит все та же черная-черная кровь человека, способного не только на убийство, но и на все. Испробовав все

возможные способы, Жак прибегнет в итоге к самому безумному: выкрадет сына у конвоиров и попыбует пересечь границу с Италией сперва на джипе, а затем пешком. В небе уже реют полицейские вертолеты, за каждым пригорком затаился патруль, но отец с сыном, две живые мишени, все равно продолжают двигаться вперед, за черту, что бы это ни значило для обоих. Джованни деликатно выключает камеру в тот момент, когда армия фликов готова уже нажать на курок. Делон, как и надежда, всегда умирает последним. Позволим ему хоть в этот раз уйти, не попрощавшись со зрителями. Но самая выразительная сцена «Как бумеранг» даже не финальная, а та, в которой Делон крушит лавку часовщика — по совместительству наркодйлера. Паке-тики с порошком тот прятал в будильниках и прочих метрономах нашего никчемного бытия, которые один за другим Делон кидает в пустую обшарпанную ванну. Разлетаются вдребезги часовые механизмы — как и его жизнь, потраченная, очевидно, впустую. Тысячи минут, выброшенные не на любовь, а на что-то, казавшееся важным. Только на что? Уже и не вспомнить. Стрелки показывают герою: слишком поздно, обратного пути нет.

И все же этот путь найдется, забрезжит свет в туннеле, пусть ненадолго и не так ярко, как хотелось бы. Новая

любовь придаст смысл всему сущему, укажет Делону дорогу.

В 1981 году на экраны Франции выходит «За шкуру полицейского» — весьма эффектный дебют Делона в режиссуре. Этот фильм даже кинокритики левого фланга встретили доброжелательными рецензиями. Так, Жан де Баронселли после премьеры писал в *Le Monde*: «Месье Делон расправился с запутаннейшим сюжетом на ура. Единственное, чего не хватает картине, — самого Делона, человека, а не актера. Что ж, посмотрим, как будут развиваться его режиссерские дела дальше».

В основе этого сложносочиненного нуара — роман Жан-Патрика Маншетте о похождениях частного детектива Шукаса, влюбленного в свою замужнюю секретаршу Шарлотту и в справедливость, для торжества которой все средства, как водится, хороши.

Фильм открывается настроенческим проездом Делона от Триумфальной арки до площади Согласия под незабвенные аккорды *Bensonhurst Blues* Оскара Бентона. «You're such a success», — хрипит тот, пока Делон по-молодежному в джинсах и кедах, а не в привычной униформе 1970-х — плаще и шляпе — гонит по улицам XVI округа на мотоцикле. Местом действия «За шкуру полицейского» выбран именно этот, предельно буржуазный район: на подступах к Трокадеро находят-

перебравшись в режиссерское кресло, делон не стесняется воспевать консервативные ценности. «за шкуру полицейского» — фильм о том, что бывших ментов не бывает, а порядок начинается там, где закон бессилен.

ся и офис Шукаса, и бизнесы многих из его клиентов, и квартира Шарлотты. Такая геополитика намекает отчасти на радикализацию Делона, к началу 1980-х изрядно поправевшего: пусть на президентских выборах он поддерживает кандидатуру Валери Жискар д'Эстена, но все чаще его можно увидеть в компании Жан-Мари Ле Пена. Перебравшись в режиссерское кресло, Делон не стесняется воспевать консервативные ценности. «За шкуру полицейского» — фильм о том, что бывших ментов не бывает, а порядок начинается там, где закон бессилен. Шукас держит контору на двоих с загадочным Тарпоном, вечно отсутствующим напарником, — в этой роли Делон снял легендарного Мишеля Оклера. «Мы, евреи, народ впечатлительный», — говорит Тарпон (цепочка трупов приведет детективов в глубь истории, к преступлениям Второй мировой), но через пару минут невозмутимо расстреляет из дробовика целую банду. Неприятности Шукаса начнутся в тот момент, когда к нему обратится за помощью мадам Пиго. У нее пропала единственная дочь, Марта, сбежать с любовником она не могла, с детства девушка слепая, и именно из организации по помощи слабовидящим ее и похитили. Шукас вальяжно берется за дело, у фильма вообще легкое дыхание. Диалоги Кристофера Франка полны тонкого юмора и разных культурологических отсылок —

это объясняется тем, что верная Шарлотта является большим синефилом. В перерывах между перестрелками и погонями она смотрит фильмы Джорджа Кьюкора или, например, «Я всегда одинок» Байрона Хэскина, нарочно цитируя Берта Ланкастера. Делон в этот момент делает вид, что вокруг не Париж, а Сицилия, и не 1981 год, а 1860-й.

Анн Парийо в объективе Делона восхитительна, и это не случайно — на «За шкуру полицейского» начался их пятилетний роман. Характерно, что Мирей Дарк, которую Делон оставил ради двадцатилетней Парийо, тоже мелькнет в кадре: она переходит дорогу, а Делон кричит ей из окна своей плебейской «лянчи»: «Эй, ты, дылда, смотри куда идешь!» Дарк как раз пристально смотрела в будущее — его у нее с Делоном не было. Он хотел детей, ей по медицинским показаниям иметь потомство запретили врачи. На премьеру Делон собрал всех своих женщин; по красной дорожке он шел под руку и с Роми, и с Мирей, и с Анн.

Сохранились записи, где Делон настраивает звук в зале перед первым показом, ужасно нервничает и обзывает всех кретинами. На карту было поставлено много: почти десять лет актер гонялся за собственным призраком обреченного одиночки, с трагической смертью Мельвиля перерождаться на экране раз от разу стано-

вилось все сложнее. «За шкуру полицейского» — отчаянная попытка придумать себя заново и обмануть время.

Из курьезных деталей стоит обратить внимание на Брижит Лаэ, отметившуюся в эпизодической роли медсестры. Лаэ известна своим участием в первых порнофеминистских картинах 1970–1980-х годов, а еще тем, что много лет спустя приняла участие в знаменитом письме ста француженок в защиту флирта и против диктатуры новой морали. Однако в отличие от других подписанток, вроде Катрин Денев, Лаэ перешла политкорректную черту и в какой-то момент даже заявила на радио, будто и при изнасиловании женщина способна получить удовольствие.

На том же легком дыхании Делон в 1983-м снимет и «Неукротимого». На главную роль продюсер Делон убедит режиссера Делона взять, конечно же, актера Делона, чтобы тот сыграл афериста и вора по фамилии Дарнэ. Впрочем, его герой активно сотрудничает с полицией; тонкая грань между охотником и жертвой окончательно стерлась — и в кино, и в жизни. Бандитов все труднее романтизировать, полицейских — ненавидеть; оба мифологических извода — отработанный материал. Потому-то прицел переведен с опасных мужских игр на *sexploitation* — опять Парийо раздевается в кадре,

беззастенчиво демонстрируя свои аппетитные прелести. Фильм пропитан эротикой: времена изменились, и чтобы заинтриговать публику, одних перестрелок с погонями недостаточно. А главное, вожделеют не Делона, вожделеет Делон, надеясь напиться соками чужой юности.

Жак Дарнэ, отсидевший восемь лет за ограбление и убийство ювелира, изголодался по женским ласкам, поэтому за два часа трижды сменит подруг. Сперва он явится к Клариссе, танцовщице Crazy Horse, — актрисе Мари-Кристин Дескуар, блеснувшей в «Профессионале», — именно оттуда фотокарточка, что украшает комод в ее спальне. Сцена диалога Делона и Дескуар под меланхоличную музыку Кристиана Дорисса — практически манифест экзистенциализма. «О чем ты думаешь?» — спрашивает Делон. «Я хочу, чтобы ты до меня дотронулся. Но ты не обязан». Затем фортуна столкнет Дарнэ с бандитской марухой в карикатурном декольте и шальварах. Ради того, чтобы перекантоваться ночь вдали от пуль и прочих тревог, Делон в качестве исключения позволит ей себя объективировать. Наконец, он влюбится в Парийю, этот подарок небес, а вернее — бывшего подельника, незабываемого в роли *italiano vero* вора в законе Франсуа Перье. Безусловно, недолгий дуэт Никиты и Самурая — на экране и в жизни — один из



«неукротимый». ален делон, робин девис. 1983

красивейших в истории кино, несмотря на летальную для отношений за кадром разницу в возрасте.

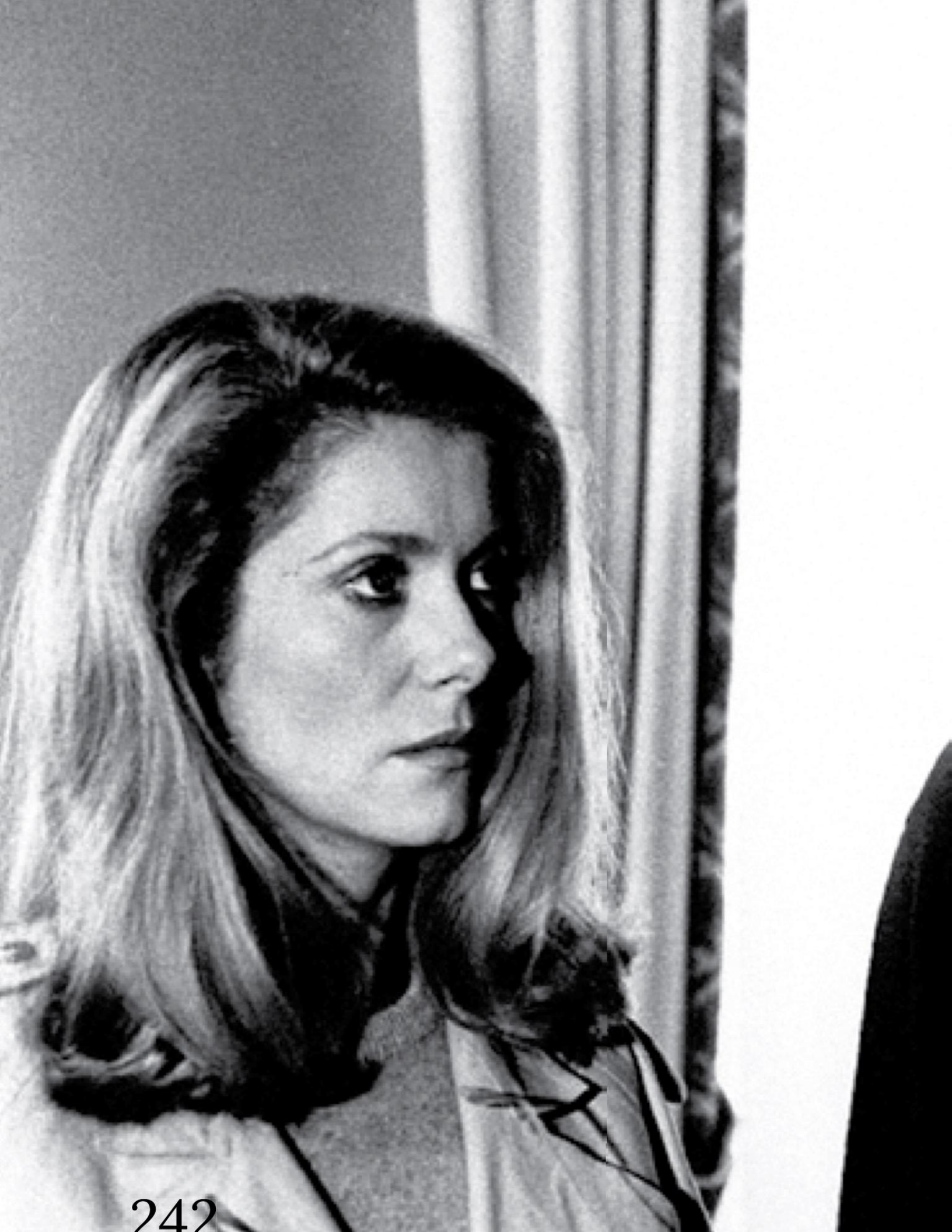
Фильм начинается со сцены действительно мельви-левских высот. Ночь, дождь, Париж, быстро на углу двух улочек I аррондисмана, у барной стойки человек медленно потягивает Stella Artois, патрон гасит свет, и в дело идет пистолет, ну а как же, мафия начинает и проигрывает.

Не жадничая, Ален и сам выступает в роли щедрого патрона, протежируя не только Парийо, но и актера Ричарда Анконина. Через пару месяцев он станет звездой благодаря «Чао, паяц», но впервые мир рассмотрел его именно в «Неукротимом». («Неукротимого» Делон посвятил Рене Клеману, «моему мэтру» — написано на финальных титрах. Действительно, Клеман, которого так ненавидели авторы «новой волны», вывел Делона «на яркое солнце». Из всех, перед кем наш герой в долгу, — Клеману причитается первому.)

Не боится Делон и самоиронии: в одной из сцен преследующие его молодые и наглые бандиты включают в машине радио и натываются на хит Оскара Бентона, использованный в «За шкуру полицейского». «Мерде, какая же дрянь», — возмущаются они и тут же переключают приемник. Но главная же цитата, разумеется, из «Самурая». В заброшенном морозильном цехе, где Де-

лон встречается с товарищем, полностью воссоздана атмосфера жилища Джефа Костелло, включая клетку с канарейкой, — разве что птичка улетела, навсегда. Конец «Неукротимого» оптимистичен. Делон жив и даже вроде счастлив в любви, его ждет самолет до Буэнос-Айреса. Но что-то неуловимо портит радужную картинку — то ли седина в висках, то ли морщинки у глаз, то ли вот этот обмен любезностями с Перье. «Прости меня, что изменился», — говорит тот. «Разве ты виноват, что время идет, — отвечает Делон. — Не бери на себя слишком много, не извиняйся за вечность».

«Неукротимого» приняли прохладно, повторить успех «За шкуру полицейского» Делону не удалось, с 1983 года начался закат короля-солнце. Все чаще Делон называет себя в интервью не актером или режиссером, а звездой. Если кто-то из журналистов отваживается ему перечить, как корреспондент Figaro, начавший свой вопрос с фразы: «Многие звезды сегодня пробуют свои силы в режиссуре...», он реагирует болезненно: «Во-первых, звезд не может быть много». Закономерно, что уже через несколько лет актер сообщит на публику, что карьера его окончена, в кино ему говорить больше не о чем и не с кем. Если звезды гаснут, значит, им так нужно. Чувствовалось, что надвигаются сумерки, что поглотят не только Алена Делона, но и прежнюю систему





«шок». ален делон, робин девис. 1982

stardom, на которой покоился европейский кинематограф три десятилетия подряд. В 1982 году, разбирая для *Liberación* картину Робена Дави «Шок», тоже снятую по роману Маншетта «Стрелок в позиции лежа», Серж Даней сформулирует жестокую правду: «Не настолько плох сей фильм, насколько кончилась система звезд в том виде, в каком ее определил Орсон Уэллс: *the star is a totally distinct animal from the actor*».

В «Шоке» Делон играет очередного киллера, который мечтает выйти на пенсию, а Катрин Денев — хозяйку индюшачьей фермы. Картина с грохотом провалится в прокате, несмотря на внушительный кастинг, десяток зрелищных сцен с изобретательными трюками или обнаженного Алена, не гнушающегося *full frontal*. «Делону и Денев мало половин», — утверждает в своем тексте-манифесте Даней. В классическом Голливуде звезду снимали раз двадцать крупным планом, а в остальное время зритель следил за отблеском ее сияния на лицах второстепенных героев (иногда будущих звезд), массовки или даже за «звездным» зайчиком, гуляющим по предметам интерьера или деталям пейзажа. В «Шоке» звезды буквально уничтожают все, что их окружает (недаром Делон называет себя в фильме «клинером»). Всех актеров второго плана, всех попавших в кадр, а в финале кажется, что и пилоту вертолета, что унесет их

в райские тропики, Делон сейчас пустит пулю в затылок. Простым смертным не стоит путаться перед камерой и дышать со звездами одним воздухом.

«Кризис stardom — главная причина упадка французского кино», — продолжает Даней. Делон, Денев, Бельмондо — истуканы ресентимента, отчаянно цепляющиеся за посыпавшуюся иерархию. Узники прошлого, превращающие любой фильм в набор рекламных секвенций: Катрин — сексуальная, Делон — грустный, Бельмондо — расслабленный и так до бесконечности. «Они сами себе задали все вопросы, сами на них ответили, их выводы — сплошные клише, потому что некому им перечить. Площадка зачищена под звезд, которые сами себя пожирают, которые банкротят собственный миф, как сборная Италии по футболу на последнем чемпионате» (Даней имеет в виду грубую игру Клаудио Джентиле против Марадоны, такую же грубую, как игра Делона и Денева). Но и в авторском кинематографе царит тот же пагубный волюнтаризм, развивает свою кощунственную мысль Даней. Посмотрите на «Страсть» Годара (тот же 1982-й), освистанную в Каннах. Публика шикала Годару, чтобы наконец до него донести: невозможно десятилетиями напролет заниматься искусством, будто кладоискательством, напоказ. Безусловно, «Шок» — довольно

плох, а «Страсть» — очень хороша, но если бы Делон знал меру в своем экранном эгоцентризме, то и Годар держал бы себя в руках, не расширяя до абсурда пространство вечной интеллектуальной борьбы. И «король-солнце», и «проклятый поэт» хоть и порознь, но живут на одной планете, — мир образов глобален, все взаимосвязано и переплетено.

p.s.



*avec
Alain Delon*

ален делон: «все, что я сделал в кино,
я пережил»

*Вы часто говорите в интервью,
что ваша семья, ваше происхождение
скорее мешали, чем способ-
ствовали вашему становлению;
грубо говоря, без них вам было бы
проще выбиться в люди.*

Год 1952-й. Мне семнадцать. Я вступаю в армию, отправляюсь в Индокитай, и я — счастлив. В силу многих причин я хочу свалить от родственников как можно дальше. Мне с ними плохо. Мои родители разведены. Я живу с матерью и отчимом. Иногда я появляюсь у отца, но у него тоже новая семья. Я всем мешаю заниматься своей жизнью. Третий лишний ребенок. Плод любви, но любви больше нет, и никто не знает, что

со мной делать, куда пристроить. В итоге меня отправляют во Френ к кормилице. Ее муж работает тюремщиком. Я нахожусь там, когда 15 октября 1945 года расстреливают бывшего премьер-министра Пьера Лавала. Нет, этого я не видел. Но слышал. Многие шептались, что он настолько ослаб, что не мог идти, и к месту казни его тащили. Через какое-то время меня возвращают домой. Я снова болтаюсь меж двух огней. Отчим хочет меня убить, у матери рождаются другие дети — сын и дочь. Я бездельничаю. Потом меня определяют учеником к мяснику. Теперь я вроде как работаю. Но совершенно бесцельно. Мне все равно, кем быть — мясником или дровосеком. Пока что я никто. В семнадцать я думаю только об одном: как отсюда сбежать. В газетах я вижу объявления с рекрутскими призывами. Вот он, выход из ситуации. Сначала я хочу пойти в летчики, но этого нужно ждать почти год. Тогда я выбираю флот. Среди новобранцев я самый молодой.

*В семнадцать лет вы могли сделать
это без разрешения родителей?*

Когда я объявляю отцу о своем решении, тот меня расцеловывает, настолько он счастлив. А я, соответственно, ему благодарен. «Надеюсь, мне не откажут!» — думаю я. Затем, пораскинув мозгами, я говорю

себе: «Постой, кто разрешает своему семнадцатилетнему ребенку идти на войну?» Такие дела... Поэтому я долго на них обижался. На самом деле я и сейчас обижен на отца.

А на мать?

В конце концов она меня родила, и жизнь, которую я прожил.... она сложилась такой, о какой мечтала мать. Она хотела быть актрисой, у нее это было в крови. Но ее жизнь сложилась иначе. И до самой смерти она повторяла, что я ее единственное утешение, я воплотил ее мечты. Она очень мной гордилась. В старости она сменила фамилию на Делон, хотя вообще-то по второму мужу она была мадам Булонь... Мне всегда не хватало, не хватает и будет не хватать брата или сестры, с которыми я мог бы поговорить о прошлом.

Чему вас научила армия?

Я стал другим. Как мужчина я всем обязан армии. В Индокитай я отправляюсь 23 января 1953 года. Возвращаюсь 1 мая 1956-го. Это долгий срок, так мне иногда кажется. А иногда, что я был счастлив. Когда я говорю об этом, люди принимают меня за сумасшедшего. Но я повторяю: я бы не стал тем, кем стал, если бы не армия.

Нравится вам это утверждение или нет. Армии я обязан дисциплиной, умением выстраивать отношения с другими — старшими по званию и равными; армия научила меня действовать и не бояться. Но из армии меня выгнали за хулиганство. Я редкий случай RDSF («отосланного домой»), настолько я там всех достал. Сегодня никто и не слыхивал про эту аббревиатуру RDSF. Ведь у меня был контракт на пять лет, а вернулся я через три года и три месяца.

Почему вас выгнали?

Я — ребенок, которого назначили охранять арсенал в Сайгоне. Пост не из легких. Без права на ошибку. Скажем так: я с приятелями сваляли дурака. Восьмого ноября 1955 года я угодил в тюрьму. В свой день рождения, в свое двадцатилетие. Я — за 20000 километров от дома и семьи, один в камере, я плачу.

Когда в кадре вы держите оружие, не оставляет ощущение, что вы научились этому не на площадке.

Да, стрелять я научился не в кино.

Учились ли вы актерскому делу?

Моя карьера не имеет ничего общего с актерским мастерством. Актер — это призвание. Мы хотим стать актером так же, как, например, таксистом или булочником. Ходим на курсы, поступаем в консерваторию. Вот в чем разница — и тут нет ничего уничижительного — между Делоном и Бельмондо. Я — *acteur* («исполнитель»), он — *comédien* («притворщик»). *Comédien* играет, *acteur* живет. Я всегда проживал свои роли. Я никогда не играл. *Acteur* — это происшествие, случай. Моя жизнь — это случайность. Я сам — случайный человек.

Голливуд, как на конвейере, производил на свет таких же как вы случайных людей: Берта Ланкастера, вашего партнера по «Леопарду» и «Скорпиону», или Ли Марвина, или, чтобы взять кого-то из вашего поколения, — Стива Маккуина...

Да, я знаю много таких примеров и прекрасно отдаю себе отчет в таком образе жизни — личность на службе кинематографа. С этой точки зрения я в чем-то больше американец, чем француз. К счастью, таким случайностям есть место в жизни, иначе я был бы давно мертв.

Если вы ничему не учились, то как вы попали в кино?

Благодаря женщинам. Они привели меня в профессию, они меня сделали, они меня хотели, они меня любили, они мне дали всё. Все они старше меня на шесть-семь лет. И поэтому я хочу казаться в их глазах красивее, умнее и сильнее, — лучшим. А для этого надо стать актером. Сейчас я вам все объясню. Когда я вернулся из Индокитая в 1956-м, я не знал, чем заняться. Я думал, что скоро умру, поскольку подобная участь ожидает всех хулиганов и бандитов. А у меня именно такой менталитет. Я поселился на улице Пигаль с приятелем в отеле, который многое определил в моей судьбе. Отель Regina. Знаковое для меня название. Я режинабуржец, я родился в Бур-ла-Рен, мой отец работал директором кинотеатра Regina. Рядом с отелем находится вполне себе бандитский бар «Три утки». Через пару месяцев у меня на руках порядка восьми девушек, готовых «работать» на меня как на сутенера. Вот вам и планы на жизнь. Если не кино, то... Но, к счастью, другие женщины в другом округе Парижа тоже готовы ради меня на многое. И я становлюсь звездой.

И кто же эти женщины из другого квартала?

Однажды мой приятель предложил мне съездить в Сен-Жермен-де-Пре. Я его спрашиваю: «А что это вообще такое — Сен-Жермен?» Он везет меня на улицу Сен-Бенуа в отель Saint-Benoît. И представляет меня женщине по имени Зизи, — она, кстати, уже умерла. Зизи в меня влюбляется. Я приглашаю ее в ночной клуб через дорогу, где обычно тусуются актеры. Через Зизи я знакомлюсь с Брижит Обер, у которой от меня тоже сносит голову. Вы без сомнения видели ее в фильме Хичкока «Поймать вора». Она до сих пор жива, ей девяносто, я ей многим обязан, она это знает. Так вот, я переезжаю к Брижит, которая устраивает мне встречу с Ивом Аллегре. Его супруга, Мишель Корду, тоже в меня влюбляется и уговаривает мужа взять меня в свой новый фильм «Когда вмешивается женщина». Так я и попал в кино.

Короче говоря, «быть неплохо сложенным», как вы выражаетесь, вам и помогло?

Да я был неплох.

И как проходят съемки вашего первого фильма у Ива Аллегре?

Он вызывает меня к себе домой в Марн-ла-Кокетт, и я его спрашиваю: «Что вы будете со мной делать? Я ничего не умею». Сначала я отказываюсь от роли, которую он мне предлагает. Но ради Мишель Корду все же в итоге соглашаюсь. Я помню, как в первый день Аллегре говорит мне: «Слушай меня внимательно: не играй. Я хочу, чтобы ты жил. Будь собой. Смотри, как смотришь. Двигайся, как двигаешься. Говори, как говоришь. Я хочу тебя, а не персонажа». Эта фраза меня поразила и стала девизом на всю жизнь. Я всегда жил, а не играл.

Между первым фильмом и триумфом в «Леопарде» у вас примерно лишь десять картин за пять лет. Как такой стремительный взлет вообще стал возможен?

Я дембельнулся в 1956-м. «Когда вмешивается женщина» выходит в 1957-м. На афише этого фильма есть имя Эдвиж Фёйер, — она становится моей крестной феей в кино. А Бернар Блие — моим крестным отцом. Как говорила Эдвиж: «Скаковую лошадь не остановить». И вправду, события затем развиваются стремительно. Ив Аллегре просит своего брата Марка взять меня в «Будь красивой и молчи», и я играю

с Роми Шнайдер. Тогда же я знакомлюсь с Жан-Полем Бельмондо и Милен Демонжо. А на следующий год я уже встречаюсь с Рене Клеманом, который вместе с продюсерами братьями Хаким готовит «На ярком солнце». Они объясняют мне, что Морис Роне должен играть Рипли, убийцу, а я — его жертву, Дикки. Но я-то хочу быть Рипли и никем другим. Меня обзывают идиотом. «Вы вообще кто? Вы откуда взялись, чтобы нам перечить?» Я отвечаю, что всегда говорю то, что думаю, и на роль Дикки Гринлифа не согласен: «Ищите другого». И вдруг из глубины квартиры раздается голос Беллы Клеман, жены режиссера: «Р-р-р-ене, малыш прав». Конец спора. Фильм «На ярком солнце» — это мировой успех, особенно в Японии, потому что в названии фигурирует слово «солнце». А затем Висконти говорит: «Рокко — это он». Но судьбу мою решил Рене Клеман, он мой главный мэтр.

*И все же вы были слишком молоды,
чтобы играть Рипли...*

Так и есть.

Но зритель не замечает этой разницы в возрасте, вы заставляете нас забыть обо всех условностях...

Не я, а Рене Клеман. Я настаиваю, что у меня нет образования и нет мастерства. Я — ничто. Я возвращаюсь из Индокитая, меня ставят перед камерой, и вот три фильма уже готовы. Зато, — и это абсолютная правда, — оказавшись в кадре, я сразу понимаю, что это моя вселенная, мой мир. Ив Аллегре говорит мне: «Будь собой», и я сразу чувствую себя на своем месте. Вот моя жизнь. Другой быть не может. Я мог умереть в 23 года на Пигаль. А в 24 — я вот уже где... (Показывает свою фотографию с Эдит Пиаф.) Моя жизнь удивительна — в детском интернате, в Индокитае, в тюрьме, в кино... Понимаете? Ничто не предвещало хэппи-энда.

«На ярком солнце» выходит в марте 1960-го, одновременно с «На последнем дыхании» Годара. За год до того выходят «Четыреста ударов» Трюффо и «Кузены» Шаброля. Почему вы так и не снялись у режиссеров «новой волны»?

Ответ прост: они меня не хотели. Буквально. В их глазах я был хулиганом. К тому же все фильмы, в которых я снимался во Франции и в Италии, у Клемана и у Висконти, — это все то, что «новая волна»

отрицала. В какой-то момент я пытался у кое-кого из них сняться. Но меня не брали. Делон в «Рокко» — это не для режиссеров «новой волны». Они были настолько поглощены идеей сделать что-то новое, единственно верное и настоящее, что я для них моментально стал пассажиром. Контакт с Трюффо у меня был, он хотел со мной познакомиться, а потом пропал. В итоге я снялся только у Годара в «Новой волне» аж в 1990 году. Отмечу, что только благодаря моему участию он нашел денег на картину. Но есть определенная ирония в том, что и «На ярком солнце», и «Рокко», и «Леопард» сегодня принадлежат не прошлому, а настоящему. Да и Мельвиль с Лоузи тоже. Что же касается вечных слухов о моем плохом характере, якобы напугавшем режиссеров «новой волны», то извините: конечно же, я ни разу не указал Висконти или Мельвилю, куда поставить камеру.

А что вы думали про «новую волну»?

Да ничего особенного. Что это новое кино. Я знал несколько имен. Один раз пробовался на роль. Всё.

В некотором роде, вы — исключение, поскольку снялись аж в двух

*фильмах против войны в Алжире:
«Непокоренном» Кавалье и «Про-
павшем отряде» Робсона. Почему?*

А вы знаете, что по закону, повоевав в Индокитае, я не мог быть призван на другую войну? Иначе я обязательно попал бы в Алжир. В случае «Непокоренного» мне понравился и сценарий, и автор; это еще и мой первый опыт продюсирования. «Пропавший отряд», напротив, случайность. Я жил в Америке и был очень близок с Энтони Куинном и Мишель Морган, они и затащили меня на этот фильм. Все они мертвы. Но вернемся к «Непокоренному», там есть одна сцена...

*Где мы видим, как вы умираете
среди лошадей? У вас же особое
отношение к этим животным.
Идея принадлежит вам или Кавалье?*

В некотором смысле это моя идея. В финале картины «Асфальтовые джунгли» Джона Хьюстона персонаж Стерлинга Хейдена внезапно чувствует, что ему нужно вернуться домой; он падает в чистом поле, вокруг него собираются лошади. Так что в «Не-

покоренном» сцена, в которой я умираю, — это ом-
маж Хьюстону. Финал «Асфальтовых джунглей» в свое
время меня потряс. Я бы и правда хотел так умереть —
лежа на земле, в слезах.

*Жан-Пьер Мельвиль, с которым вы
сделали три фильма, — ваши от-
ношения с ним были совершенно
особенными, не так ли?*

Скажем так: мы понимали друг дру-
га на все сто процентов. Объяснить это чудо невозможно.
В первый раз Мельвиль пришел ко мне на Рю де Мессин
в 1966 году, тогда я жил с Натали. Он принес сценарий
«Самурая». Начал рассказывать. Через десять минут я его
прервал: «Жан-Пьер, ваши герои до сих пор так и не об-
менялись ни одним словом, можете не продолжать,
я согласен». Мне и финал фильма был уже неважен.

*Вот кстати, в «Самурае» вы гово-
рите своим партнерам по покеру:
«Я никогда не проигрываю. Никогда —
по-настоящему». Можно ли этой
фразой резюмировать вашу карье-
ру? Не была ли это импровизация?*

Я хорошо это помню. Я поворачиваюсь к двери и говорю: «Никогда. Никогда — по-настоящему», и Мельвиль мне кричит: «Отлично». Я почувствовал в ту минуту, что все-таки у меня есть талант.

Вне работы с Жан-Пьером у нас не было никаких отношений. Потому что мы не существуем вне работы.

Он все время готовился к съемкам или снимал.

Поэтому, кстати, мы так быстро и справлялись. Друг за другом появились «Самурай», «Красный круг», «Полицейский»... Мы готовили четвертый фильм — «Арсен Люпен».

Мельвиль меня обожал как актера и как человека. Он, как и я, был фанатом американского кино. Шляпа и поднятый воротник плаща в «Самурае» — это его стиль, это он сам. Я подчинялся ему беспрекословно. Он всегда был прав.

Во время съемок «Самурая» его студия на улице Дженнер, где он жил с семьей, сгорела дотла. Мне позвонили. Я сразу же бросаюсь туда, полиция уже на месте, меня узнают и пропускают. Я вижу Жан-Пьера и его жену. Он в халате и шляпе. Я подхожу. Его жизнь на глазах тает в огне, а он мне говорит: «Дорогой, наша птичка в клетке...» Единственное, что его волновало — это канарейка. Я думал, что потеряю сознание. Как вы знаете, Жан-Пьер умер от сердечного приступа за

обедом в ресторане, смеясь. Я благодарю небеса, что меня не было рядом. Я бы этого не вынес.

Почему в середине 1970-х вы захотели сделать «Месье Кляйна» — картину, которая затрагивает вопросы коллаборационизма и лавы «Вель д'Ив»?

Потому что это было табу, запретом на трагедию. Никто не хотел заниматься этим фильмом, а я, наоборот, настолько, что решил выступить продюсером вместе с Норбером Саада. Я предложил фильм Джозефу Лоузи. И тот согласился! Кто не знает историю «Вель д'Ив»? Я родился в 1935 году. В 1945-м мне было десять. Я не был идиотом. Я все видел и все понимал. В то время я жил в Бур-ла-Рен. У моей матери была лавка. Я доставлял продукты, в обмен люди делились провизией. А напротив нашей лавки был магазин, хозяин которого высунулся из окна, чтобы посмотреть на проходящую немецкую колонну, и поймал пулю. Он умер на месте. Это я тоже видел. Видел и сорок женщин, обритых наголо членами Сопротивления. Как-то меня спрятали в городе Реймс, а затем отправили к друзьям в места Жана Габена, в Бретань: мои родители боя-

лись. Бывал я и на Зимнем велодроме — до того, как его снесли. В детстве я фанател от Фаусто Коппи, да и сегодня у меня есть несколько его велосипедов. Когда мы снимали «Месье Кляйна» на велодроме в Венсене, я был потрясен, настолько точной была реконструкция.

Робер Кляйн — коллекционер искусства в период оккупации Франции. Его дела идут в гору, так как он за бесценок скупает картины у бегущих в Америку евреев. В начале фильма ваш персонаж разглядывает холст кисти Адриана ван Остаде. Кажется, вам и самому это восхищение искусством не чуждо?

Да, конечно, в Кляйне много от меня самого. И за это я с удвоенной силой люблю этот фильм. Любовь к живописи, двойственный подход к людям, одержимость смертью, с которой он играет в кошки-мышки, — это все я. Хотеть быть и не быть одновременно.

В выдающемся финале картины я иду через толпу к воротам велодрома. И я прекрасно знаю, куда я иду. Мой адвокат бежит за мной, чтобы сообщить, что

у него на руках мои документы, что я — не еврей. И тем не менее я все равно двигаюсь вперед по коридору смерти. Я говорю: «Оставьте меня». И захожу в поезд, которой следует в концлагерь. Это очень важный и личный момент.

О каком риске для меня, как для взявшегося продюсировать «Месье Кляйна», вы говорите? Это шедевр. Все, кто его видел, были поражены прямоотой и откровенностью. Мой герой, Робер Кляйн, идет до конца. И я тоже. Сыграть эту роль было моим человеческим долгом.

И вы тоже коллекционируете искусство...

Да, это инстинкт. Я начал с графики, затем перешел на живопись. Но графика особенно меня увлекает, это начало начал. Никто меня не учил и не просвещал. Сильно позже появились консультанты вроде Корнетта де Сен-Сира. Половину жизни я провел в самолете «Лондон—Париж», чтобы успеть на все аукционы. Недавно я продал свою коллекцию бронз Рембрандта Бугатти, а до этого — коллекцию современного искусства. Оставил только самое любимое, XIX век и начало XX-го. Жерико, Милле, Делакруа. Все началось с их рисунков.

Зачем вы приобрели оригинал
«Речи 18 июня» — призыва генерала
де Голля к французам?

Из любви и уважения к нему. Когда
я увидел этот документ в руках аукциониста и понял,
что он может отправиться в Южную Америку, то не-
медленно купил его и подарил государству. Это же де
Голль! Важнейший для меня человек. Каждое 18 июня
я езжу в его родной город Коломбэ-ле-Дёз-Эглиз.

В кино сегодня есть место для
звезд вроде вас?

Кино изменилось, звезды тоже.
До меня были Жуве, Габен, Монтан. В свое время, еще
будучи никем, я познакомился с Мишелем Одийя-
ром и Паскалем Жарденом, писавшими для звезд. Ко-
гда я начал сниматься, нас было пятеро, как пальцев на
руке: Жан-Поль Бельмондо, Жан-Пьер Кассель, Жан-
Луи Трентиньян, Жан-Клод Бриали и самый младший —
Ален Делон. Жан-Клод умер. Жан-Пьер тоже. Жан-Луи
совсем плох. Жан-Поль в порядке, но заканчивать карье-
ру таким образом, тяжело. Смерти Жан-Клода и Жан-
Пьера были ударом.

Кто сегодня пишет для звезд? Никто. Пишут ради денег. Габен как-то сказал: «Снять фильм не сложно, если у вас есть история, деньги, производственные мощности и актеры». Вот историй сегодня как раз и не хватает. Под Габена когда-то писал Одийяр. Я даже не о себе говорю, — я больше не в деле, — но сегодня кто для кого пишет? С чем связано исчезновение звезд — с эпохой или с кинематографом, который повернул в другую сторону?

Во времена моей юности мы шли в кино с теми самыми красными бархатными креслами, брали с собой невесту, смотрели фильм, мечтали, хотели быть как Ингрид Бергман. Мы ходим в кино, чтобы увидеть то, чем мы не являемся и чего с нами никогда не случится. Мы выходим из кинотеатра с ощущением чуда. Сегодня же все похоже на всех, кого показывают в кино.

Хорошо, но есть ли современные актеры, которым вы отдаете должное?

Я очень любил Патрика Девэра. Он себя убил. Разумеется, есть Депардьё. Я люблю Венсана Касселя, сына Жан-Пьера. Кто еще... Мне часто говорят: «Это нормально. Через двести лет великие актеры и ак-

трисы вернутся». Но меня-то уже не будет. «Эпохи должны сменяться, искусство — развиваться», — объясняют мне. Очень хорошо! Но меня-то уже не будет. В любом случае я оставил мир кино очень давно. И мне повезло поработать с гениями.

В 1970-е почувствовали ли вы, что вокруг не осталось мэтров, с которыми вам хотелось бы поработать?

Еще бы! После того, как вы снимались у Висконти, Клемана и Лоузи, вы чувствуете разницу... ту образовавшуюся пустоту. И вы пытаетесь ее заполнить. Их всех мне очень не хватало. Тогда я решил попробовать себя в режиссуре и в продюсировании. В каком-то смысле я сам стал мэтром — для Жака Дерее или Пьера Гранье-Дефера.

С Дере я сделал шесть фильмов и отвечал практически за все из них. Это я привел Роми Шнайдер в «Бассейн», — мне тогда предлагали американку или Монику Витти. Я же сказал, что знаю на что способна Роми. А Роми, которая тогда была почти на дне, в чудовищной депрессии, сказал: «Ты — лучшая. Покажи им». Дере был со мной согласен. Но после

успеха «Бассейна» никто не пришел и не признал мою правоту. Благодаря «Бассейну» Клод Соте пригласил Роми в «Мелочи жизни». Я был очень за нее счастлив. В то время у меня были и возможности, и авторитет, чтобы настоять на своем.

Dior использует кадры с вами из фильма «Искатели приключений» Робера Энрико в рекламе духов, как будто они не могли найти другого актера.

Это вы говорите.

С кино покончено?

Да, конечно. Я всегда знал и помнил термин из бокса — «лишний бой». Я не хочу принимать в нем участие. У меня была исключительная карьера, зачем мне еще что-то. Все мои режиссеры мертвы. Последняя моя роль в «Астериксе» — десять лет назад. Что вы от меня хотите? Чтобы я сделал что? С кем? С Люком Бессоном? Он знает, что я не против у него сняться. Но он меня боится. Поланский? Он со мной не связывался.

Вы о чем-нибудь сожалеете?

Да. Не то чтобы это заставит меня сняться еще раз — в последний раз, но я глубоко сожалею, что никогда не работал с женщинами-режиссерами. Никогда, даже удивительно. Вот к Майвенн я бы с удовольствием пошел или к Лизе Азуэлос, но вряд ли это уже возможно.

В подавляющем большинстве ваших фильмов вы погибаете в конце...

Да, люди мне все время это говорили: «Вы умираете в каждой картине». Я умираю, потому что умею умирать. Герой должен обязательно обладать этим умением. Я любил умирать — это как ставить точку в предложении.

Ален Делон: «Все, что я сделал в кино, я пережил». Интервью с Самюэлем Блюменфельдом // Le Monde. 2018. 21 сент.

Перевод Зинаиды Пронченко

FIN

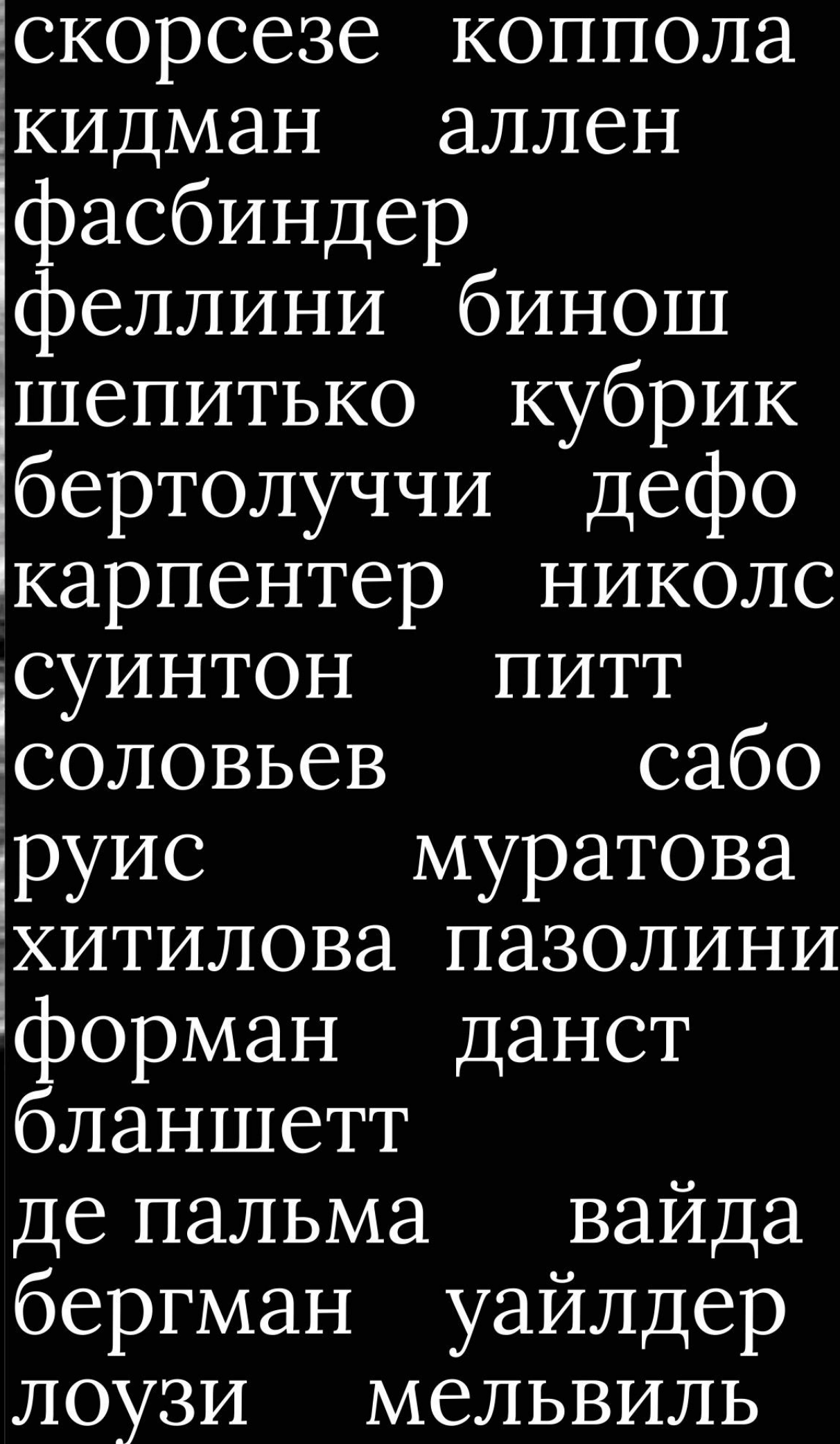


Зинаида Пронченко

Ален Делон

Пронченко З. Ален Делон. — СПб.: Сеанс, 2021. — 272 с.: ил. — 18+ —
Серия «Сеанс. Лица». Издатель: Любовь Аркус. Дизайнер: Ари-
на Журавлева. Редактор: Петр Лезников. Корректоры: Анастасия
Клубкова, Елена Русанова. Подписано в печать 15.02.2021. Фор-
мат: 70 × 108 / 32. Тираж 2000 экз. Печать офсетная.

© 2021 АНО ЦКП «Сеанс». 197101, Санкт-Петербург, Камено-
островский проспект, дом 10. +7(812) 237-08-42. Отпечатано
в ООО «ИПК Парето-Принт». 170546, Тверская область, Про-
мышленная зона Боровлево-1, комплекс № 3А. +7(4822) 62-00-17.



скорсезе коппола
кидман аллен
фасбиндер
феллини бинош
шепитько кубрик
бертолуччи дефо
карпентер николс
суинтон питт
соловьев сабо
руис муратова
хитилова пазолини
форман данст
бланшетт
де пальма вайда
бергман уайлдер
лоузи мельвиль

